Taller de NARRATIVA

Laura Freixas

PUNTO DE REFERENCIA ANAYA

1.ª edición, marzo 1999

© Laura Freixas, 1999
© Grupo Anaya, S. A., Madrid, 1999
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

Diseño: Manuel Estrada
Edición gráfica: José Luis de Hijes
Fotografías: Archivo Anaya

ISBN: 84-207-9057-5
Depósito legal: M. 3.001/1999

Impreso en ORYMU, S. A.
Ruiz de Alda, 1
Polígono de la Estación
Pinto (Madrid)
Impreso en España - Printed in Spain

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

Taller de NARRATIVA

Laura Freixas

PUNTO DE REFERENCIA ANAYA

INTRODUCCIÓN

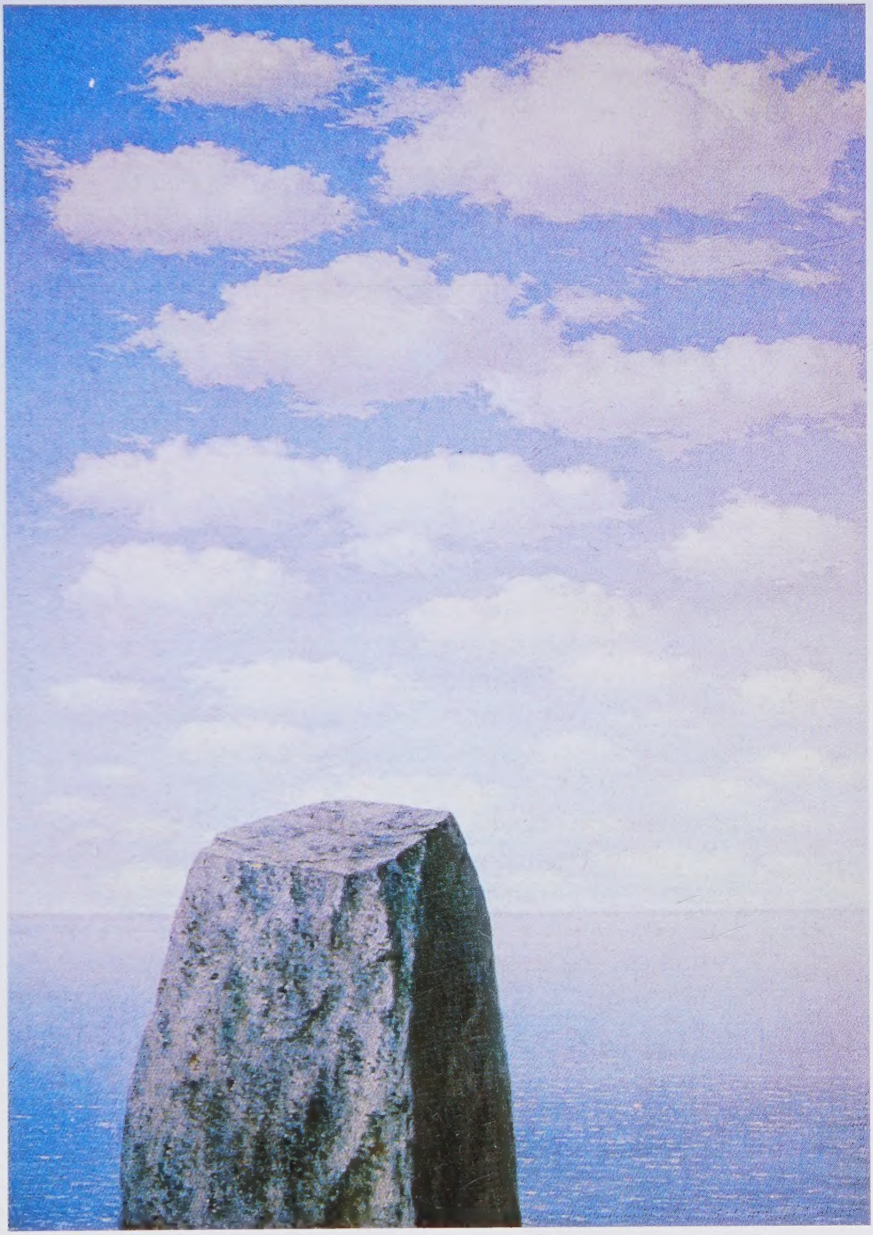
«La mayoría de los escritores prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición extática, y se estremecerían ante la idea de que el público echara una ojeada a lo que ocurre en bambalinas, a las laboriosas y vacilantes crudezas del pensamiento, a los verdaderos designios alcanzados sólo en el último momento, a los innumerables vislumbres de ideas que no llegan a manifestarse, a las fantasías plenamente maduras que hay que descartar con desesperación por ingobernables, a las penosas correcciones e interpolaciones; en una palabra, a los engranajes, a la maquinaria para los cambios de decorado, las escalas y las trampas, las plumas de gallo, el bermellón y los lunares postizos que, en el 99% de los casos, constituyen la utilería del *histrión* literario.»[1]

La idea de que a escribir se aprende, y de que se aprende en grupo, con un maestro, con ejercicios y prácticas, en el marco de una institución, provoca una extrañeza que a su vez nos extraña. ¿Qué tiene, en efecto, de particular el que la escritura se aprenda? Por supuesto, no

[1] Edgar Allan Poe. «Filosofía de la composición». *Ensayos y críticas*. Alianza. Madrid, 1987.

se aprende el talento, ni la vocación, pero la escritura, como todas las artes, incluye también una parte técnica. ¿Y acaso no han existido siempre academias de pintura y escultura, conservatorios de música y, más recientemente, escuelas de cine? Quizá el malentendido viene de que no se distingue claramente entre alfabetización y literatura, entre escribir y componer un texto literario. Cualquiera que tenga estudios medios o superiores sabe, literalmente, escribir —mientras que no sabe manejar una cámara o tocar la flauta—; pero saber escribir, es decir, redactar correctamente, no basta para crear una metáfora, forjar una intriga o escribir un monólogo interior.

De hecho, lo que hoy se hace en los talleres literarios —reunirse regularmente en torno a uno o varios «maestros», intercambiar informaciones y opiniones sobre temas literarios, discutir los problemas técnicos de la escritura, leer en voz alta los propios textos y someterlos a la crítica de los demás...— siempre se ha hecho, sólo que en un marco más informal que el de los talleres y con otro nombre: salones o tertulias. El taller es la versión moderna, profesionalizada, de lo mismo. Se ha desarrollado sobre todo en ambas Américas. En Estados Unidos, la universidad ha sido su marco preferente. Bautizados con el nombre de *creative writing courses* (cursos de escritura creativa), los talleres son hoy una de las ocupaciones más habituales entre los escritores, algunos de ellos tan eminentes como el gran cuentista —ya fallecido— Raymond Carver. En la América hispana, y muy especialmente en Argentina, también han conocido un gran auge, si bien en un marco menos institucionalizado. En España, los primeros talleres que existieron, en los años 70, fueron impartidos por es-



Los orígenes del lenguaje, de Magritte.

critores latinoamericanos (el chileno José Donoso, la uruguaya Cristina Peri Rossi...) y aún hoy es muy alta la proporción de latinoamericanos entre sus profesores.

Actualmente en nuestro país, en Madrid y Barcelona sobre todo, es muy amplia la oferta de talleres, desde los más caseros (que se desarrollan en el domicilio del profesor) hasta algunos sumamente ambiciosos, con gran número de horas lectivas y un amplio programa de estudios, que abarca varios años y distintas especialidades. Pero de hecho, un taller existe desde el momento en que un grupo de personas aficionadas a escribir se reúne con cierta periodicidad, incluso sin maestro. Lo importante es adquirir la costumbre de escribir regularmente, imponerse ejercicios que amplíen el propio campo literario, y someterse a la crítica. Entre paréntesis, añadiremos también que el taller es una etapa, que hay que saber dar por cerrada al cabo de algunos años. Pues de lo contrario se produce lo que la poeta americana Diane Wakoski llama *taller-adictos:* «Personas que no se convierten en escritores originales porque se les sigue animando por todo cuanto hacen. Se habitúan de tal manera a ese estímulo y están tan necesitados de él que nunca desean salir al mundo exterior y luchar contra el sentimiento de soledad»[2]. Pero ése ya es otro problema.

No sólo los maestros y los compañeros pueden guiarnos: también ciertos libros. Existen numerosas obras (al final del volumen reseñamos algunas) en las que críticos o profesores, o los mismos escritores, abordan cuestiones re-

[2] Citado por Victoria Nelson en *Sobre el bloqueo del escritor.* Península. Barcelona, 1997.

lacionadas con la escritura. Sin embargo, muchas de ellas resultan —desde el punto de vista del principiante— o demasiado técnicas o excesivamente personales. Y aprovechamos aquí para hacer un inciso: los especialistas pertenecen a distintas escuelas de crítica literaria y los escritores a ninguna. Por eso resulta que aunque hablen de lo mismo, suelen emplear diferentes palabras para designarlo. No debe pues extrañarse el lector de que los textos que citamos usen a veces terminologías que no coinciden entre sí o con la que usamos nosotros.

Lo que aquí intentamos ofrecer es otra cosa: un manual sencillo y sistemático para desbrozar el camino a quienes quieran escribir, en un taller o fuera de él. Nuestra intención es abordar, con un lenguaje asequible y con la ayuda de ejemplos y ejercicios, las cuestiones más básicas que plantea la construcción de un relato: historia, temas, narrador, punto de vista, intriga y personajes.

I

LA HISTORIA Y LOS TEMAS

La historia

Escribir una novela o un cuento, ante todo, es contar una historia. Y la primera pregunta que se nos plantea es entonces: ¿Qué historia?

La vida real, la nuestra, la de las personas que nos rodean o que conocemos por referencia, lo que leemos en los periódicos... son otras tantas fuentes de «historias», de sucesos, acontecimientos, anécdotas... Se trata entonces de elegir una de esas historias, aislarla y completarla o modificarla con la imaginación para darle un sentido, para que corresponda a un tema, como veremos más adelante.

Las historias que forman la espina dorsal de la mayoría de los cuentos o las novelas suelen pertenecer a uno —o mejor dicho, oscilar entre varios— de estos tipos:

1. Historia de una vida, desde el nacimiento del personaje —o su infancia o primera juventud— hasta su muerte. También puede tratarse de varias vidas entretejidas: una pareja, una familia, un grupo de amigos... Los ejemplos podrían ser infinitos: citemos sólo el anónimo *Lazarillo de Tormes* —la vida de un *pícaro* desde su nacimiento hasta

su madurez—, *Madame Bovary* de Flaubert —que abarca casi toda la vida de dos personajes, Charles Bovary y Emma, su mujer— y *Las olas* de Virginia Woolf, historia de un grupo de amigos, desde los veranos que pasaban juntos en la infancia hasta la vejez.

2. *Historia de un momento representativo en la vida de uno o varios personajes:* No es un momento marcado por nada especial; simplemente, una pequeña parte nos deja adivinar el todo: una vida, una familia, una época, un grupo social, una ciudad... Así, la novela de Joyce *Ulises* recrea un día, el 16 de junio de 1904, en la vida de algunas personas que habitan Dublín; la de Marguerite Yourcenar *El denario del sueño,* que se desarrolla también en un día, nos presenta toda una galería de personajes —desde una vendedora de flores hasta una militante comunista que atenta contra Mussolini— en la Roma de los comienzos del fascismo.

3. *Historia de una crisis,* de un período o acontecimiento que dará un vuelco a la vida de los personajes. Esta crisis puede ser dilatada en el tiempo, ocupar meses o años, como en el *Quijote*, cuya historia es la larga crisis de Alonso Quijano, que empieza con su locura por leer demasiados libros de caballerías y termina cuando recobra la razón en el lecho de muerte; o puede concentrarse en períodos más breves: un verano, como en *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas, tras el cual nada volverá a ser igual para los protagonistas, o un solo día, como en el relato de Rosa Chacel «Atardecer en Extremadura», en el que un niño acompaña, contra su voluntad, a unos com-

paneros suyos de colegio a hacer novillos y a ahorcar a un perro es un momento crucial en su vida, pues por primera vez conoce la cobardía, la mentira y la crueldad.

Claro está que, como tendremos ocasión de repetir más de una vez a lo largo de este libro, la diferencia entre uno y otro de estos tipos o modelos no es tajante. Así, por ejemplo, la novela *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes toma a su personaje (una mujer convencional perteneciente a la pequeña burguesía provinciana) en un momento crucial de su vida, el de la muerte de su marido, pero no retrata propiamente una crisis, pues la protagonista no cambia por el hecho de enviudar, sino que más bien hace un balance de lo que ha sido su existencia. Se hallaría pues entre el primer y el tercer tipo.

Otro ejemplo: *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, que narra la excursión al río Jarama de un grupo de chicas y chicos madrileños un caluroso domingo de verano. Si bien se produce una crisis —la muerte accidental de una de las chicas, ahogada en el río— que hará que ese día sea distinto a los demás, también es cierto que ese acontecimiento sucede en las últimas páginas de una novela que tiene varios cientos, y que hasta entonces lo que el libro presenta es un momento representativo, una muestra, de lo que es la vida de esos jóvenes, y a través de ellos, la España del franquismo.

Pero la historia en sí no es tan importante como puede parecer. Lo sabemos a Cortázar aunque teniendo en cuenta que el llama *tema* a lo que nosotros llamamos historia: «Pienso, por ejemplo, en el tema de la mayoría de los admirables relatos de Antón Chejov. ¿Qué hay allí que no sea

tristemente cotidiano, mediocre, muchas veces conformista o inútilmente rebelde? Lo que se cuenta en esos relatos es casi lo que de niños, en las aburridas tertulias que debíamos compartir con los mayores, escuchábamos contar a los abuelos o a las tías; la pequeña, insignificante crónica familiar de ambiciones frustradas, de modestos dramas locales, de angustias, a la medida de una sala, de un piano, de un té con dulces. Y, sin embargo, los cuentos de Katherine Mansfield, de Chéjov, son significativos»[1]. Y añade: «Es habitual que en el curso de una conversación alguien cuente un episodio divertido o conmovedor o extraño, y que dirigiéndose luego al cuentista presente le diga: "Ahí tienes un tema formidable para un cuento; te lo regalo". A mí me han regalado en esa forma montones de temas, y siempre he contestado amablemente: "Muchas gracias", y jamás he escrito un cuento con ninguno de ellos. Sin embargo, cierta vez una amiga me contó distraídamente las aventuras de una criada suya en París. Mientras escuchaba su relato, sentí que eso podía llegar a ser un cuento. Para ella esos episodios no eran más que anécdotas curiosas; para mí bruscamente se cargaban de un sentido que iba mucho más allá de su simple y hasta vulgar contenido».

Los temas

Cuando ya tengamos cierta experiencia, empezaremos a comprender que el motivo para elegir —y el criterio para alterar, completar, fundir, inventar...— una historia es

[1] Julio Cortázar. «Algunos aspectos del cuento». *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 255, marzo 1971.

Villa R. de Paul Klee

que esa historia encarne uno o varios temas que nos importan y sobre los cuales tenemos algo que decir.

Es lo que Cortázar, en el fragmento que acabamos de citar, llama «ser significativo» o «cargarse de sentido». Una buena historia será la que nos ofrezca, dice, una «fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana». Se trata de «una cualidad parecida a la del imán», por la cual esa historia «atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad». Esas «nociones, entrevisiones, sentimientos, ideas» son lo que aquí llamamos temas.

«Nuestras cuestiones —dice por su parte Cristina Peri Rossi en *Acerca de la escritura*— son las mismas que las de la filosofía desde el comienzo de la cultura: ¿Cuál es el sentido de la vida?, ¿qué es la muerte?, ¿qué es el amor?» Y en otro artículo, explica: «Lo significativo no es lo que sucede (y a veces ocurre muy poco), sino la manera de sentir, pensar, vivir esos hechos, es decir, su interpretación»[2].

Oigamos ahora al gran escritor italiano Alberto Moravia, que lo explica más extensamente, aunque, como en el caso de Cortázar, debemos aclarar que usa una terminología diferente a la nuestra: da el nombre de *trama* a lo que nosotros llamamos historia: «Algunas raras veces la trama puede ser fin de por sí, pero esto nunca ocurre en

[2] Cristina Peri Rossi. «La metamorfosis del cuento como parábola cerrada». *El País*, 12 de agosto de 1984.

los buenos novelistas; bastenos recordar que tal suerte de trama se encuentra especialmente en las novelas policiales, en las que el aparato mecánico tiene un papel preponderante. En los buenos novelistas, en los verdaderos novelistas, la trama no es más que el conjunto de los temas ideológicos que contrastan y se mezclan variadamente entre sí». Estos temas serían «ideas bien definidas, aunque expresadas poéticamente», es decir, con recursos literarios, de forma indirecta, ambigua, «con todas las contradicciones propias de la vida misma: el novelista no es un filósofo, es un testigo»[3].

Quizá algunos ejemplos aclararán un poco un concepto tan difuso como es el de tema. El cuento de Ana María Matute «Cuaderno para cuentas» (del libro *Algunos muchachos*), que narra la rivalidad entre las hijas legítimas y la ilegítima de un cacique rural, puede leerse como una reflexión sobre la opresión, la venganza, el odio fratricida, la pérdida de la inocencia... Como en todo texto denso, los temas se desarrollan a distintos niveles: político (la guerra civil española y sus consecuencias), social (diferencias de clase), moral (egoísmo, injusticia), bíblico (Caín y Abel, el paraíso perdido...), psicológico... La expresión poética de esos temas pasa por la historia, que puede verse como una «ilustración» o ejemplificación de las ideas que quiere transmitirnos la autora; por los personajes, que como veremos en el apartado correspondiente, encarnan distintas actitudes (resignación, crueldad, ingenuidad...) y también por ciertos elementos

---

Alberto Moravia. «El cuento y la novela» en VV. AA. *Del cuento y sus alrededores*. Monte Avila. Caracas, 1997.

simbólicos. Así, la alusión a «la huerta y el árbol» que la narradora recuerda de su infancia puede ser una referencia subliminal al paraíso perdido, es decir, a la ignorancia del bien y del mal, de la sexualidad y de la muerte. El que la autora haya buscado o no este efecto deliberadamente no tiene importancia, como tampoco importa para su eficacia el que el lector sea consciente o no de él: basta con que esté en el texto.

En *La de Bringas*, Galdós retrata a la esposa de un mezquino funcionario del Madrid decimonónico, obsesionada por vestir con elegancia. Los temas son aquí el contraste entre realidad y fantasía, entre la mediocridad y los sueños de grandeza. Hay una crítica social y moral de esas clases medias conformistas, estériles, únicamente preocupadas por el «aparentar», y hay también cierta compasión hacia esos personajes atrapados en una vida prosaica y sin interés.

Como en el ejemplo que veíamos anteriormente, también aquí los decorados y los objetos contribuyen de modo subliminal a perfilar los temas. Así, Bringas y su mujer viven en uno de los pequeños apartamentos, casi buhardillas, que se esconden detrás de la solemne fachada, y encima de los suntuosos salones, del Palacio Real de Madrid: se nos da a entender que ésa es la realidad insignificante oculta tras las pomposas apariencias de la monarquía. Y para obsequiar a su protector, cuyo hijo ha muerto, el protagonista compone un cuadro fúnebre, a modo de *collage*, con mechones de pelo del niño: con sus pretensiones artísticas y su ridículo mal gusto, ese objeto por sí solo es más elocuente que un tratado sobre la mediocridad.

El cuento de Borges «La lotería en Babilonia» (en *Ficciones*) es una meditación sobre cómo la arbitrariedad y el

Monumento a la literatura, de G. Rohner

azar rigen la vida humana. Cuenta que los habitantes de Babilonia organizan un sorteo cuyos premios son dinero o regalos —como en cualquier lotería—, hasta que a alguien se le ocurre que además de premios se repartan castigos. Poco a poco, todos los acontecimientos, buenos y malos, de la vida humana, serán regidos por esa lotería.

Si *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad es algo más que una novela de aventuras, se debe a que su relato de un viaje infernal por el río Congo en busca del misterioso Mr. Kurtz no es una mera suma de anécdotas: nos ofrece una reflexión implícita sobre la colonización, las diferencias e identidades entre los seres humanos de distintas razas, el poder, la hipocresía, el mal...

En el capítulo 4 examinamos otro aspecto de los temas: su relación con los personajes.

Cuento y novela

El relato breve o cuento, y también la *nouvelle* o novela corta, se distinguen de la novela por su menor extensión, evidentemente (suele decirse que un cuento ha de poder leerse «de una sentada»), pero también por otros rasgos: suceso único, efecto único, tensión de principio a fin...

Al cuento es aplicable el conocido consejo de Horacio Quiroga: «Toma a los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver»[1]. No así a la novela, que

[1] Horacio Quiroga. «Manual del perfecto cuentista». *Todos los cuentos*. ALLCA XX. Madrid, 1993.

dentro de su estructura mas amplia y compleja, con multitud de personajes y de tramas, admite momentos «bajos» o de anticlímax, excursos y disquisiciones.

Pero dejemos la palabra a quienes han practicado ambos géneros:

«Romper los cuentos es algo irremediable, porque escribirlos es como vaciar concreto [cemento]. En cambio, escribir una novela es como pegar ladrillos. Quiere esto decir que si un cuento no fragua en la primera tentativa es mejor no insistir. Una novela es más fácil: se vuelve a empezar.»[5]

«Tanto el cuento como la *nouvelle* no pasan de ser versiones deliberadamente limitadas del conflicto humano. Para obtener el todo, la historia completa, debemos recurrir a la novela. En este género (el más representativo, no sólo de la literatura moderna, sino también de la época que la nutre) cada hecho, cada transformación, no aparece aislada del resto, como un solista a quien destacan los reflectores.»

«Es indudable que el cuentista maneja un género que se caracteriza por sus elementos estrechos, apretados. Cada palabra tiene su color, vale por sí misma, y el lector tiene derecho a someterla a un análisis exigente, microscópico. El cuento se sostiene particularmente en el detalle; de ahí que el narrador lleve al máximo su rigor estilístico y procure mantener de principio a fin una tensión indeclinable.»[7]

---

[5] Gabriel García Márquez. «¿Cómo se escribe una novela?». *El País*, 25 de enero de 1984.

[6] *Opus cit.* Véase nota 3.

[7] Mario Benedetti. *El ejercicio del criterio*. Alfaguara. Madrid, 1995.

Cortázar compara el cuento con la fotografía: se trata de «recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos». «La novela, en general, procede por acumulación (de puntos de vista, hechos, tiempos, espacios), mientras que el relato moderno actúa por selección: elige un momento en el tiempo y lo paraliza para interiorizar en él, para penetrarlo; elige un ángulo de mira y, por encima de todo, selecciona rigurosamente lo narrado para provocar un solo efecto. En el cuento todo conduce hacia ese efecto que se desea producir con la precisión de un mecanismo de relojería. Es necesario eliminar cualquier adorno, cualquier elemento que no participe del engranaje estrictamente imprescindible.»[8]

Es muy conocida la afirmación de Chéjov según la cual si en la primera línea de un cuento aparece un clavo, en la última el protagonista debe ahorcarse de ese clavo. Con eso quiere decirse que en un cuento ningún elemento debe ser prescindible. Añadamos, entre paréntesis, que el procedimiento de composición suele ser el inverso: primero, el autor decide que al final de su cuento el protagonista se ahorcará de un clavo; seguidamente, coloca ya ese clavo desde la primera línea, para que su presencia agore-

---

Opus cit. Véase nota 1.

ra vaya imprimiendose en la mente del lector, y cuando llegue el momento, no haya entonces que ponerse a explicar —lo que echaría por tierra toda la tensión dramática— de dónde ha salido ese clavo.

Pensemos por ejemplo en el terrible cuento de Poe «El barril de amontillado». Al iniciarlo, en un par de párrafos, no mas, el narrador nos comunica los dos datos que necesitamos para entender lo que vendrá: primero, su afan de venganza contra un tal Fortunato —ni siquiera nos explica, porque no es imprescindible que lo sepamos, el agravio que lo motiva—; segundo, el punto flaco de su enemigo: su afición a los vinos y licores, materia en la que se precia de ser un entendido. Seguidamente y sin más preámbulos pasa a relatar la refinadísima trampa que le tiende.

Por el contrario, el relato de Cortázar «Casa tomada» se inicia con una larga y pormenorizada descripción de la casa en que van a suceder los hechos. Pero esa descripción, que podría parecer desproporcionada en un texto tan breve, tiene su razón de ser: para entender el avance de los misteriosos invasores, tenemos que conocer cada cuarto, cada rincón de la vivienda.

II

NARRADOR Y PUNTO DE VISTA

Ya tenemos pensada la historia que vamos a contar. El siguiente paso es decidir quién va a contarla. Una decisión de suma importancia, como subraya el escritor leonés Luis Mateo Díez (premio Nacional de Narrativa por su novela *La fuente de la edad*): «El hallazgo de la voz narrativa, esa decisión, es el problema inicial de la novela que uno va a escribir. Determinada la historia y, si se necesita, desarrollado o iluminado el argumento, o sea, cuando ya sabemos lo que queremos contar, decidir desde qué voz es el imprescindible punto de arranque. La decisión conlleva no sólo el punto de vista a involucrar, el conocimiento que de lo que cuenta ha de tener —o de ir teniendo— quien lo cuenta, sino también el grado de neutralidad o de complicidad precisos a esa voz. El novelista se sitúa en ella para administrar y adueñarse de su materia, abre con la voz narrativa el ojo de la cerradura para mirar al interior, elige el hilo por dónde conducirse en el laberinto»[1].

Concretamente son dos las cuestiones que se nos plantean:

[1] Luis Mateo Díez. «Una voz y muchas voces» en Marina Mayoral (ed.). *El oficio de narrar*. Cátedra. Madrid, 1989.

a) El punto de vista: desde qué ojos miramos lo que sucede. ¿Los ojos de alguien que lo sabe todo, como Dios? ¿Un ojo que sólo registra lo que ve, como una cámara? ¿O los ojos de uno de los personajes de la historia? Y en tal caso, ¿cuál?

b) El narrador: de quién es la voz que cuenta la historia. ¿La de un narrador externo a la historia o la de un narrador interno, es decir, un personaje?

Narrador externo es el que no interviene en la historia; la narra por lo tanto en tercera persona. Pero puede situarse en cualquiera de los puntos de vista que acabamos de ver, incluido el punto de vista de uno de los personajes. En cambio, el *narrador interno* es, como hemos dicho, uno de los personajes de la historia, que sólo puede situarse en un punto de vista, el suyo propio, y que se expresa en primera persona. Enseguida lo explicaremos con ayuda de ejemplos. Vamos a ver cuáles son las combinaciones posibles y qué implicaciones tiene cada una.

PUNTO DE VISTA: La historia puede ser «vista por los ojos de»:

•Alguien que forma parte de ella, trátese de uno de los protagonistas o de un personaje secundario. Este alguien sólo sabe una parte de la historia, la parte que él mismo ve, aunque pueda completarla con lo que imagina, con lo que otras personas le cuentan, etc.: *punto de vista interno.*

•Alguien que no forma parte de la historia: *punto de vista externo.*

NARRADOR: El narrador es la voz que habla. Puede ser un personaje (*primera persona*) o ser una mera voz anónima, una entelequia (*tercera persona*).

Si es un personaje, no puede tener otro punto de vista que el suyo propio. Pero si es una voz anónima, puede situarse fuera de la acción (punto de vista externo) o dentro de la acción, en el punto de vista de un personaje (punto de vista interno).

En resumen, tenemos las siguientes combinaciones:

•Narrador situado en el punto de vista externo: es una mera voz. No tiene existencia propia y por lo tanto no puede hablar de sí mismo, no puede decir «yo». Habla, pues, en tercera persona. En cuanto a su punto de vista, caben dos posibilidades:

–Que lo sepa todo: no sólo el presente, sino también el pasado y el futuro; no sólo lo que los personajes hacen y dicen, sino también lo que piensan, anhelan, esperan, etc., en su fuero interno. Es un narrador que no se priva de juzgar, de condenar o aprobar a sus personajes, de ironizar, etc.: *narrador omnisciente* o *narrador-Dios*.

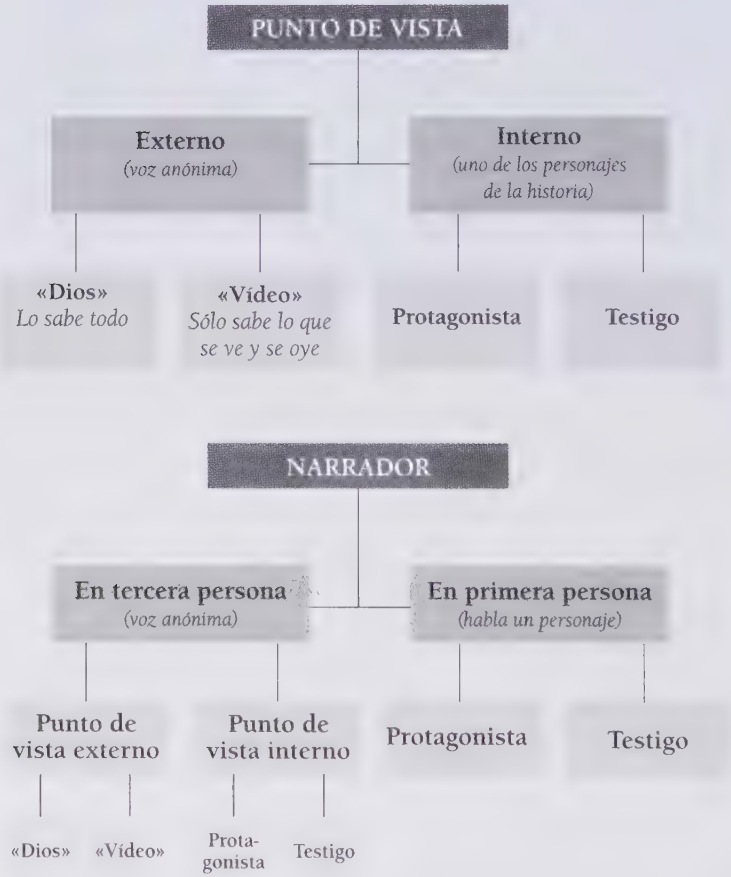
–Que sólo sepa lo que se ve y se oye. Ignora todo lo demás y, por otra parte, no juzga, es totalmente imparcial: *narrador-vídeo*.

•Narrador situado en el punto de vista interno. Aquí caben dos posibilidades:

–Narrador en primera persona: es el personaje mismo el que habla; no es sólo una voz, sino un personaje con su nombre, su personalidad, su vida... Puede ser uno de los protagonistas de la historia: será entonces un *narrador-protagonista*. O puede ser un personaje secundario: es lo que se llama el *narrador-testigo*.

–Narrador en tercera persona: en esta combinación, el narrador es una voz anónima, pero adopta el punto de vista de uno de los personajes. Es como una cámara de ví-

deo que estuviera situada en el hombro de un personaje y se moviera con él: sólo podrá registrar lo que este personaje ve y oye; lo que ocurre fuera de su presencia o lo que no puede conocer —los pensamientos de los otros personajes, por ejemplo— no podrá ser registrado.



Narrador en primera persona

El narrador en primera persona participa en la historia que narra: es, pues, un personaje, ya sea el protagonista, ya un mero testigo de los hechos. (En la práctica, la distinción entre protagonista y testigo no siempre es tajante: hay co-protagonistas, personajes secundarios...)

Escribir la historia que queremos narrar en primera persona, haciendo que sea su mismo protagonista quien la cuente, puede parecer la solución más atractiva, como señala el novelista y cuentista José María Merino: «Al narrar desde el "yo" se lleva a cabo una experiencia extraña, más adscribible al campo del delirio que al de la cordura [...]. Se trata de la voz de un doble y, según mi parecer, parte del hechizo de escribir desde la primera persona proviene, precisamente, de lo que tiene de misterioso experimentar tal desdoblamiento»[2].

También es tentadora por su facilidad. Como muy bien explica Merino, la primera persona ofrece una «aparente sencillez técnica; se escribe como si se hablase». Además, «hay quien opina que las narraciones en primera persona originan una inmediata identificación del lector». Sin embargo, tiene sus peligros: «El uso de la primera persona puede ser un puro recurso del autor para encubrir limitaciones o disimular defectos». Y por eso «puede convertirse en el más ramplón de los recursos».

En resumen, la primera persona es el recurso más apropiado «para expresar con espontaneidad, intimidad y capacidad de inmediata comunicación los sentimientos

[2] José María Merino. «Sobre la narración en primera persona» en Marina Mayoral, *El oficio de narrar.*

del personaje». Pero presenta dos problemas: ante todo, el autor debe ser consciente —cosa que olvidan fácilmente los autores primerizos— de que no es él quien habla, sino un personaje. Dicho personaje ha de tener su propia psicología, educación, origen social y geográfico, etc., y por lo tanto, su propio modo de expresarse, distinto al del autor. Otra dificultad radica en la necesidad de dar al lector ciertas informaciones que son necesarias para entender la historia, pero que el personaje no puede tener: es lo que Merino llama «fatal escasez de perspectivas». El personaje, por ejemplo, no puede conocer los secretos que los otros personajes guardan en su fuero interno.

1. Narrador-protagonista: Que sea el mismo protagonista de la historia el que la cuente es algo muy común, sobre todo en el siglo XX, tan aficionado a lo subjetivo, autobiográfico e intimista. Para dar un solo ejemplo, citaremos la gran novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*.

Decíamos antes que el narrador-protagonista no puede —no debe— ser sin más ni más una plasmación del «yo» del autor. Por el contrario, el narrador ha de ser también un personaje, creado por el autor, con un carácter, un pasado, unas ideas que le den una entidad propia. Veamos algunos ejemplos.

En su novela breve *El túnel*, el escritor argentino Ernesto Sábato da la palabra a su protagonista, el pintor Juan Pablo Castel. Éste acaba de conocer a una mujer, María Iribarne, de la que inmediatamente se ha enamorado. La llama un día a su trabajo. Ella apenas contesta; le pide que espere y unos instantes más tarde le explica que no

Mosaico romano que ilustra a Virgilio escribiendo *La Eneida*, a Talía, musa de la comedia y a Calíope, musa de la elocuencia y la poesía épica

podía hablar porque había gente entrando y saliendo, pero que ahora ha cerrado la puerta. Al día siguiente, él la telefonea a su casa. La persona que atiende el teléfono le comunica que María se ha ido al campo. Ante lo cual, el narrador hace las siguientes reflexiones: «Este inesperado viaje al campo despertó la primera duda. Como sucede siempre, empecé a encontrar sospechosos detalles anteriores a los que antes no había dado importancia. ¿Por qué esos cambios de voz en el teléfono el día anterior? ¿Quiénes eran esas gentes que "entraban y salían" y que le impedían hablar con naturalidad? Además, eso probaba que ella era capaz de simular. ¿Y por qué vaciló esa mujer cuando pregunté por la señorita Iribarne? Pero una frase sobre todo se me había grabado como con ácido: "Cuando cierro la puerta saben que no deben molestarme". Pensé que alrededor de María existían muchas sombras».

El autor está así creando un personaje (es lo que se llama *caracterización* y que abordaremos en el capítulo 4, especialmente en el apartado «El personaje retratado por sus palabras»). Por cómo habla, por cómo razona, sabemos —nos lo está dando a entender el autor, sin que el mismo Castel sea consciente de ello— que Castel es un hombre obsesivo, susceptible, capaz de extraer, de los hechos más simples, las interpretaciones más retorcidas.

En el relato de Ana María Matute «Cuaderno para cuentas» la protagonista-narradora es una niña. Y se expresa en consecuencia: «Este cuaderno —así empieza el relato— es para las cuentas, porque no tiene rayas, que tiene cuadritos, pero no voy a hacer cuentas, va a ser para apuntar la vida, contar por qué he venido aquí, con mi madre. Aquí vivía mi madre desde mucho antes de que yo

naciera, y yo no había visto nunca a mi madre, sólo ahora la he visto, y el primer día me pareció sucia y fea y cuando me dio un beso puse las manos duras para apartarla, entonces dijo, qué mala hija, pero no lloró como hacen todas, lo decía por decir, ya sabía que ni mala hija ni nada era yo, no era nada».

Ya desde las primeras frases la narradora queda retratada. Adivinamos de entrada su poca edad, su escasa educación, su clase social: nos lo indican su sintaxis y puntuación, tan elementales, su vocabulario pobre, la sinceridad brutal con que se expresa.

2. *Narrador-testigo:* En esta modalidad, quien narra la historia es alguien que la ha presenciado, aunque no haya jugado un papel relevante en ella. En *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, la desaforada pasión entre Heathcliff y Catherine nos es narrada por Nelly, la criada. Nelly es una mujer inculta, prosaica, de buena fe, que simplemente cuenta lo que ha visto: eso hace más creíble una historia que de otro modo parecería exagerada. En *Jardín junto al mar* de Mercè Rodoreda, una truculenta historia de amores contrariados y muertes misteriosas es relatada por el jardinero de la villa en la que sus protagonistas pasan el verano. Como lo que el jardinero ve o sabe es muy poco, la tragedia queda en la sombra; es el lector quien debe reconstruirla en su imaginación.

El narrador-testigo es pues un buen recurso para acrecentar la sensación de misterio y dar así fuerza trágica a algo que, si lo narraran sus propios protagonistas, podría caer en el melodrama. Sin embargo, y todavía más que en el caso del narrador-protagonista, plantea problemas técni-

cos: ¿Cómo dar al lector ciertas informaciones imprescindibles, pero que el personaje no tiene manera de conocer?

Hay muchas soluciones posibles: una carta interceptada, la intervención de otro testigo, el hallazgo de un diario íntimo..., mientras no resulten demasiado artificiosas e inverosímiles. Otra posibilidad, y así ocurre en los dos ejemplos citados, es que se dejen algunos cabos sueltos, dando simplemente al lector suficientes elementos para que pueda atarlos por sí mismo.

3. Alternancia de narradores en primera persona: Cabe la posibilidad de que los varios personajes de una historia tomen la palabra por turnos, contando cada uno en primera persona su versión de los hechos. *Las amistades peligrosas*, de Choderlos de Laclos, es uno de los mejores ejemplos de esta técnica. Sus personajes intercambian cartas (es lo que se llama una novela epistolar); como cada uno sabe sólo una parte de la verdad, y como además se mienten unos a otros, sólo el lector tiene, al final, la visión de conjunto.

En la reciente novela *El corazón inmóvil*, del salmantino Luciano G. Egido, también se alternan los narradores en primera persona. Se trata de esclarecer un asesinato que se ha producido en un hospital regentado por monjas, y cada personaje hace su relato y sus reflexiones para sí mismo. No hay ningún narrador externo que nos diga quién es el que habla en cada momento; tenemos que adivinarlo por el contenido de su monólogo (lo que narra, lo que dice de sí mismo), pero también por la manera de hablar de cada uno. Así se expresa, por ejemplo, el comisario: «Era la primera vez que entraba allí y me sorpren-

Fotograma de la película *Las amistades peligrosas* del director Stephen Frears

dió, me cagüen diez, aquel maldito olor a ácido fénico. [...] Fui anotando, con la costumbre profesional de mi experiencia, la ruda abrasión del alcohol, que parecía venir de todas partes, un recóndito dulzor, como de sangre caliente y origen incierto, y el cursi aroma de los filodendros, las camedoreas y las aspidistras, que las monjitas habían alineado a lo largo de los dos lados de la galería central». Y así una de las monjas: «Me gustan los candelabros relucientes con sus brillos repetidos, el olor a cieno removido de las flores, vencidas por el largo desamparo de la oscuridad nocturna, el primer murmullo de los rezos, como la crecida de un río invisible, que fuera insinuándose en los oídos, las tocas humilladas por un fervor que no comparto, pero que admiro, la participación en el rito colectivo de la meditación y de la esperanza, algún suspiro escapado del anonimato de las espaldas inclinadas frente a la llamarada mística del Santísimo».

La diferencia es palpable. El comisario tiene predilección por los términos científicos; a lo que pertenece a otro orden de cosas, como la belleza de unas flores o la devoción de las monjas, le aplica adjetivos o diminutivos de intención despectiva («cursi», «monjitas»). Mientras que él remite sus sensaciones a la realidad tangible que las origina y que designa con su fórmula química («ácido fénico»), la monja disfruta las sensaciones por sí mismas (brillos, olores, sonidos...), les da un carácter poético que se manifiesta en metáforas y símiles («vencidas por el largo desamparo», «como la crecida de un río invisible»), y está tan inmersa en el mundo de los sentimientos que los atribuye incluso a los objetos inanimados («desamparo de la oscuridad», «tocas humilladas»).

La alternancia de narradores en primera persona es una modalidad muy difícil, ya que requiere crear «voces» distintas entre sí y todas igualmente convincentes. He aquí, como acabamos de ver, algunos recursos para crearlas:

•Vocabulario perteneciente a lo que se llama *registros léxicos* distintos: un personaje utiliza términos científicos, el otro términos poéticos, o bien coloquiales, de argot, arcaicos, extranjerizantes, cultos...

•Sintaxis: podemos hacer que uno hable con frases breves y simples, otro con frases largas llenas de oraciones subordinadas, que un tercero empiece frases que deja sin terminar, etc.

•Puntuación: uno emplea muchas exclamaciones, otro, puntos suspensivos, etc.

•Latiguillos: un buen truco (siempre que no se abuse de él) para caracterizar por su modo de hablar a los distintos personajes es que repitan ciertas palabras, frases o interjecciones. En *El corazón inmóvil*, por ejemplo, uno de los latiguillos que caracterizan al comisario es «caguen diez».

Narrador en tercera persona

El narrador en tercera persona es un narrador que «no existe»: no tiene nombre, no interviene en la historia, no es un personaje. Sólo es una voz. (A veces, es algo más complicado. Ese narrador al que por comodidad llamamos «en tercera persona» resulta ser un personaje: un personaje muy secundario, sin nombre, que sólo muy ocasionalmente se refiere a sí mismo —diciendo por ejemplo que conoció al protagonista cuando ambos iban al colegio—, pero que no participa en absoluto en la historia.

Usa la primera persona cuando habla de sí mismo, pero lo hace tan raramente, que pasa desapercibido; casi todo lo narra en tercera. Es lo que sucede en *Madame Bovary* de Flaubert y en muchas novelas de Galdós. Ese personaje, pues, demasiado apartado y anónimo para actuar como un verdadero personaje, y que por otra parte sabe cosas tan íntimas como, por ejemplo, lo que ocurrió en la noche de bodas de los protagonistas, funciona de hecho como un narrador en tercera persona.)

El narrador en tercera persona permite al autor distanciarse de sus personajes, respecto a los cuales es libre de tomar la actitud que quiera. Puede juzgarlos, ironizar sobre ellos, analizarlos fríamente, compadecerlos, mantener una imparcialidad escrupulosa... Es lo que Luis Mateo Díez, en el fragmento citado al principio de este capítulo, llama «el grado de neutralidad o complicidad» de la voz que narra.

Con todos los matices y reservas que se quiera, quizá podemos decir que el narrador en primera persona, sobre todo si es el protagonista, permite dar mayor fuerza emocional al texto, mientras que el narrador en tercera persona, más distante, hace hincapié en lo racional. Comparemos dos textos que nos presentan una situación similar —un trayecto realizado por una niña y su madre—, redactado uno en primera persona —habla la madre— y el otro en tercera:

«Vamos cogidas de la mano en la mañana. Hace fresco y el aire está sucio de niebla. Las calles están húmedas. Es muy temprano. Yo me he quitado el guante para sentir la mano de la niña en mi mano y me es infinitamente tierno este contacto, tan agradable, tan amical, que la estre-

cho un poquito emocionada. Su propietaria vuelve hacia mí la cabeza, y con el rabillo de los ojos me sonríe.»[3]

«La niña tenía doce años y era la primera vez que viajaba. La mujer parecía demasiado vieja para ser su madre, a causa de las venas azules en los párpados y del cuerpo pequeño, blando y sin formas, en un traje cortado como una sotana. Viajaba con la columna vertebral firmemente apoyada contra el espaldar del asiento, sosteniendo en el regazo con ambas manos una cartera de charol desconchado. Tenía la serenidad escrupulosa de la gente acostumbrada a la pobreza. Por la ventanilla entraba un viento ardiente y seco, mezclado con el pito de la locomotora y el estrépito de los viejos vagones. La mujer enrolló la bolsa con el resto de los alimentos y la metió en la cartera. Por un instante, la imagen total del pueblo, en el luminoso martes de agosto, resplandeció en la ventanilla. La niña envolvió las flores en los periódicos empapados, se apartó un poco más de la ventanilla y miró fijamente a su madre. Ella le devolvió una expresión apacible.»[4]

En el fragmento de García Márquez, el narrador en tercera persona no privilegia a ningún personaje. Se halla a medio camino entre dos figuras que enseguida examinaremos: el narrador omnisciente (es un narrador que sabe cosas que no se ven, como la edad de la niña y el hecho de que viaja por primera vez) y el narrador-vídeo (pues permanece fuera de los personajes, sin darnos a co-

---

[3] Carmen Laforet. «Al colegio». *La niña y otros relatos*. Magisterio Español. Madrid, 1983.

[4] Gabriel García Márquez. «La siesta del martes». *Los funerales de la Mamá Grande*. Alfaguara. Madrid, 1987.

nocer sus pensamientos y emociones). Además de estas dos posibilidades, existe una tercera: el narrador en tercera persona que se identifica con uno de los personajes. Examinaremos cada una de ellas.

1. Narrador omnisciente (narrador-Dios): Narrador omnisciente, como su nombre indica, es el que lo sabe todo, no sólo lo que se ve y oye, sino también lo que no se ve: las secretas intenciones de los personajes, el pasado de cada uno, lo que ocurrirá en el futuro... e incluso hace comentarios o juicios morales. Asume así el papel de Dios en la novela. Es el tipo de narrador más usado por los grandes novelistas del siglo XIX: Dostoievski, Balzac, Dickens, Clarín...

Veamos un ejemplo: el comienzo de *La Regenta*. Observaremos que el narrador asume inmediatamente una actitud, la ironía, y utiliza figuras de estilo, en este caso un símil («como mariposas...»): «La heroica ciudad dormía la siesta. El viento sur, caliente y perezoso, empujaba las nubes blanquecinas, que se rasgaban al correr hacia el norte. En las calles no había más ruido que el rumor estridente de los remolinos de polvo, trapos, pajas y papeles, que iban de arroyo en arroyo, de acera en acera, de esquina en esquina, revolando y persiguiéndose, como mariposas que se buscan y huyen y que el aire envuelve en sus pliegues invisibles». El narrador conoce el fuero interno de todos sus personajes: «A Mesía le extrañó y hasta disgustó el entusiasmo de Ana», «Por el alma de don Álvaro pasó una emoción parecida a una quemadura». Ocasionalmente incluso los juzga, los ridiculiza o se apiada de ellos, como cuando llama «pobre» a la protagonis-

ta: «La pobre Regenta estuvo elocuente; se figuró que el jefe del partido liberal dinástico la entendía».

2. *Narrador-vídeo:* En esta modalidad, el narrador también es externo a la historia, pero no lo sabe todo: sólo lo que se ve y se oye. Es como una cámara de vídeo que graba lo que va ocurriendo, pero que por supuesto no conoce el futuro, ni el pasado, ni el fuero interno de los personajes, ni tiene opinión alguna.

Esta forma de narración, totalmente aséptica, casi un documental, corresponde a una concepción de la literatura como documento. Buenos ejemplos de ella son *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio o la novela de Juan García Hortelano *Nuevas amistades*.

Comparemos el párrafo de *La Regenta* anteriormente citado con este de *El Jarama*: «Había un puente de seis grandes ojos de ladrillo, y aún más atrás, el de Viveros, junto a las casas de la General. La arboleda, a los pies del ribazo, era una larga isla en forma de huso, que partía la corriente en dos ramas desiguales. La de acá, muy estrecha y ceñida al terraplén, se había dejado secar por el verano y ahora no corría. [...] Frente al vértice de aquella península, donde se unía el brazo muerto con el otro ramal, el agua estaba remansada en un espacioso embalse, contra el dique de cemento de una aceña molinera o regadía».

Como puede verse, el narrador de *La Regenta* es tan anónimo como el de *El Jarama*, pero es mucho menos impersonal. El de *La Regenta* se permite, como vimos, el sarcasmo, la compasión o los símiles poéticos. En cambio, el narrador-vídeo se limita a tomar nota, de una manera completamente imparcial, como un ingeniero o un notario.

3. Narrador en tercera persona identificado con un personaje: En esta combinación, la voz del narrador es anónima, pero sus «ojos» (su punto de vista) corresponden a un determinado personaje (que puede ser el protagonista o un testigo). Por lo tanto, sólo puede narrar aquellos sucesos en los que dicho personaje está presente; no sabe más que lo que el personaje sabe; conoce el fuero interno de dicho personaje —sus sueños, sus secretos deseos, sus pensamientos—, pero en cambio, sólo puede ver a los demás personajes desde fuera, tal como dicho personaje los ve. Es como si fuera una cámara colocada permanentemente en su hombro. Veamos un par de ejemplos. El primero es de Kafka:

«Cuando se cansó de mirar la calle vacía, se echó en el sofá tras haber entreabierto la puerta del vestíbulo para poder identificar inmediatamente a los que llegaran. Se quedó ahí, fumando un puro, hasta las once más o menos. Luego, no resistiendo más, fue a pasearse un poco por el vestíbulo como si con ello pudiera apresurar la llegada de la señorita Bürstner. No tenía una gran necesidad de ella y ni siquiera conseguía recordarla bien, pero había decidido hablarle y le impacientaba comprobar que ella, por su retraso, estaba perturbando la regularidad de sus horarios. También era culpa de la señorita Bürstner que no hubiera cenado esa noche y que no hubiera ido a visitar a Elsa durante el día como se había prometido hacerlo. Bien mirado, para compensar la cena y la visita perdidas, no tenía más que dirigirse al café en el que Elsa trabajaba. Era lo que iba a hacer en cuanto hubiera hablado a la señorita Bürstner.»[5]

[5] Franz Kafka. *El proceso*. Alianza. Madrid, 1998.

Cubierta de la primera edición de *La Regenta*

«La mañana del 4 de octubre, Gregorio Olías se levantó más temprano de lo habitual. Había pasado una noche confusa, y hacia el amanecer creyó soñar que un mensajero con antorcha se asomaba a la puerta para anunciarle que el día de la desgracia había llegado al fin...» Es el principio de *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero. Toda la novela —centrada en un oficinista gris cuyos sueños empiezan a tomar cuerpo de forma descabellada— está relatada por un narrador externo, en tercera persona, pero situado en el punto de vista de Gregorio Olías, el protagonista: éste se halla presente en todas las escenas, conocemos sus sentimientos, pensamientos, temores, sueños... mientras que a los otros personajes sólo los vemos por los ojos de Olías.

Podemos preguntarnos por qué un escritor elige esta fórmula en vez del narrador en primera persona, ya que el punto de vista es exactamente el mismo. La diferencia es que el narrador en primera persona produce una mayor identificación por parte del lector, mientras que el narrador en tercera persona permite una mayor distancia crítica.

Por otra parte, el narrador en tercera persona tiene una ventaja técnica: permite salvar las deficiencias del personaje, deficiencias que si hablara éste en primera persona limitarían el relato. Leamos por ejemplo: «Entreabrió los ojos y, al instante, percibió el resplandor que se filtraba por la rendija del cuarterón, mal ajustado, de la ventana. Contra la luz se dibujaba la lámpara de sube y baja, de amplias alas —el Ángel de la Guarda—, la butaca tapizada de plástico rameado y las escalerillas metálicas de la librería de sus hermanos mayores»[6]. El chico al que se re-

[6] Miguel Delibes. *El príncipe destronado*. Destino. Barcelona, 1997.

fueron estas frases, el protagonista de *El príncipe destronado*, es un niño de tres años. Si hablara en primera persona, ¿cómo podría decirnos todas esas cosas? Si las puede decir, en cambio, el anónimo narrador en tercera.

4. *Narrador en tercera persona identificado con varios personajes por turnos.* Es la misma posibilidad que veíamos en el apartado «Alternancia de narradores en primera persona», sólo que aquí el narrador es en tercera persona. Se trata, pues, de una voz anónima, que va adoptando, por turnos, el punto de vista de cada uno de los personajes.

Veamos con detenimiento un ejemplo de esta técnica: en *Leviatán*, del escritor francés de origen norteamericano Julien Green, se narra la pasión de un hombre casado por una jovencita. En algunos capítulos, el punto de vista adoptado es el del hombre, Paul, y en otros, el de la chica, Angèle. Todo ello, insistimos, siempre en tercera persona. Así, un mismo incidente —aquí, una cita junto a la pasarela del tren— puede ser descrito dos veces: tal como lo vivió él y tal como lo vivió ella. La acción y los diálogos son los mismos, pero en el primer caso se nos explica cómo el hombre interpretó los hechos, qué sintió, qué creyó… y en el segundo, los sentimientos que se nos muestran son los de la mujer.

Ésta es la visión de Paul:

«De nuevo, estaba en la carretera que llevaba a la pasarela. La luna no había aparecido todavía y la oscuridad era espesa, pero su mirada distinguía la mancha pálida que producía en la noche la blusa blanca de la joven. Apretó el paso y pronto estuvo tan cerca de ella que vio

sus brazos y su cuello desnudos. Ella se dio cuenta y se paró, él hizo lo mismo.

—Camina usted demasiado deprisa —dijo ella con voz contrariada—. Si alguien pasara por la carretera, mañana todo el mundo sabría que usted me ha seguido. Déjeme que me adelante

Ella permaneció inmóvil un breve momento, esperando sin duda una respuesta, pero él guardó silencio, dividido entre el deseo de correr hacia ella y el temor a irritarla. Entonces oyó cómo ella reanudaba su marcha y no la siguió enseguida, sino que dejó que aumentara a cada segundo la distancia que los separaba.

Le costó dar esa prueba de obediencia. Se dijo que contaría hasta treinta antes de ponerse otra vez en marcha, pero el ruido de los pasos de ella decreció de pronto tan deprisa que, presa de una súbita inquietud, se preguntó si ella no iba a huir o a esconderse para burlarse de él. [...] Echó a correr y llegó a la altura de la muchacha en unos segundos. Ella pareció descontenta:

—Merecería usted que me marchara —dijo—. Le dije que le esperaba en la pasarela.»

Como vemos, el narrador, al situarse aquí en el punto de vista de Paul, no puede conocer los sentimientos de Angèle, sólo intentar adivinarlos: «Ella *pareció* descontenta». Ahora veamos cómo Angèle recuerda la misma escena: «Él ya estaba ahí cuando ella llegó, e inmediatamente empezó a hablarle, y ella, presa del miedo, se puso a caminar más deprisa diciéndole que no era el lugar convenido y que no quería que nadie la viera con un hombre. Lo decía para ganar tiempo, aunque cada paso que daba

la alejaba más y más de la ciudad y de las casas habitadas. Se le ocurrió la idea de huir, de meterse en el bosque. Pero ¿y si él la encontraba? ¡Había leído tantas historias de mujeres asesinadas en los bosques! Ahora, él corría detrás de ella. Con el corazón palpitando, se detuvo y le habló con voz firme, como se habla a un animal furioso al que se quiere dominar».

Esos dos puntos de vista se completan con un tercero, el de la dueña de una casa de comidas, Madame Londe, a través de cuyos ojos tenemos una nueva visión de Paul, distinta a la que él tiene de sí mismo y a la que tiene de él Angèle: «De pronto Madame Londe apartó las manos y miró al frente. Acababa de abrirse la puerta y alguien había entrado. No era el comerciante en cereales, era un hombre al que nunca en su vida había visto y que ya se había quitado el sombrero y se estaba sentando. [...] Iba bastante bien vestido. ¿De dónde salía? No podía ser un viajante de comercio: conocía demasiado bien a las personas de esa profesión para equivocarse. Además, no llevaba ni abrigo ni maleta. [...] ¿En qué diablos estaba pensando el recién llegado? ¿Es que no la veía? ¿O fingía no verla?».

¿Por qué —podemos preguntarnos— Green ha elegido esta combinación narrador/punto(s) de vista?

Podría haber elegido un narrador omnisciente, que también habría conocido el fuero interno de los personajes. Pero entonces no habría resaltado tanto como resalta aquí la diferencia de sentimientos entre los personajes, la incomunicación, los malentendidos... Un narrador omnisciente sabe cuál es la verdad; un narrador que pasa de un personaje a otro nos ofrece distintas versiones, po-

niendo de manifiesto cómo cada persona vive los mismos hechos de manera diferente.

Pero entonces, ¿por qué no haber optado por la alternancia de narradores en primera persona?

Pues por las mismas razones que vimos en el apartado «Narrador en tercera persona identificado con un personaje»: para que al lector le resulte más fácil distanciarse de los personajes, observarlos con imparcialidad. Y también, como decíamos en el mismo apartado, porque esta solución presenta una ventaja técnica. La alternancia de narradores en primera persona exige crear distintas «voces», puesto que cada uno habla con su propio lenguaje. En cambio, aquí, la voz —la voz anónima del narrador— es una sola.

Para resumir este largo capítulo que compara la primera con la tercera persona, y antes de pasar a analizar otras modalidades posibles, diremos que la primera persona es más próxima, emotiva y convincente, pero también puede resultar demasiado sentimental e implicar un cierto prejuicio del autor en favor de su personaje. La tercera persona, más fría, establece cierta distancia emocional entre el lector y la historia, dejándole una mayor libertad: en vez de identificarse con el personaje, puede juzgarlo o reflexionar sobre él. Todo depende del efecto que queramos producir.

Otras modalidades

1. Segunda persona: No hemos hablado de la segunda persona: el narrador que habla del personaje como si se dirigiera a él, usando el *tú* o el *usted:* «Ha puesto usted el pie izquierdo sobre la ranura de cobre, mientras con su hom-

bro derecho intenta inutilmente correr un poco más la puerta ...» Es un recurso empleado muy raramente, aunque ha dado alguna novela espléndida, como *La modificación* de Michel Butor —de la que acabamos de citar la primera frase— o el ingenioso cuento de Cortázar que para poder dirigirse en segunda persona no a uno, sino a dos personajes, alterna el *tú* y el *usted*: «Usted se tendió a tu lado», se titula. Intraducible al inglés, por cierto.

El narrador que utiliza la segunda persona puede ser, al igual que el que se expresa en tercera persona, un narrador omnisciente, o un narrador-vídeo, o un narrador identificado con un personaje. Este último es el caso de *La modificación*, donde el punto de vista adoptado es el del protagonista. Éste es un hombre maduro que ha decidido cambiar de vida, abandonando a su mujer e hijos, en París, por su amante, una chica italiana. La novela relata el viaje en tren que le lleva de París a Roma, trayecto que dura una noche, y nos muestra no sólo sus actos sino también sus recuerdos, proyectos, anhelos, pesadillas...

Otra posibilidad es usar un narrador-personaje, que se refiere a sí mismo en primera persona, pero que se dirige a otro personaje en segunda persona. Veamos por ejemplo este cuento de la barcelonesa Esther Tusquets, en el que la narradora es una mujer que evoca su infancia. Cuando habla de sí misma, lo hace en primera persona, pero cuando habla de su madre —verdadera protagonista del relato— usa la segunda: «...fuiste una madre seductora y yo literalmente te adoraba. Papá te adoraba, mi hermano te adoraba, el servicio —al que no permitías la menor familiaridad y que mantenías siempre en su lugar— te adoraba, te adoraba la modista y el peletero y la som-

brerera y los profesores del colegio, te adoraba tu corte de amigos, y el hecho de que tus hermanas y la familia de mi padre y algunas de las mujeres de vuestro grupo te censuraran con acritud no hacía más que fortalecer el mito». «¿Qué ocurrió después, mamá? A menudo preguntas o aventuras en qué momento, a qué edad, dejé yo de quererte, y dejó de quererte mi hermano y han dejado de quererte mis hijos, porque al parecer, tú así lo dices, hemos dejado, antes o después, todos de quererte...»[7]

¿Qué característica diferencial tiene la segunda persona respecto a la primera o la tercera? ¿Por qué Butor describe las acciones y pensamientos de su personaje en segunda persona, en vez de hacerle hablar por sí mismo en primera persona o de utilizar la tercera? ¿Por qué la narradora del cuento de Tusquets se dirige *a* su madre, en vez de hablar *de* ella en tercera persona? Seguramente porque el uso de la segunda persona da un tono muy particular, de confesión, de acusación, de juicio... como si hablara la voz de la conciencia, o un juez, o Dios.

2. *Primera persona del plural:* Otra modalidad posible que tampoco habíamos mencionado hasta ahora es la primera persona del plural. Funciona exactamente como el narrador en primera persona (del singular) del que hemos hablado más arriba. La única diferencia es que quien habla no es una persona individualizada, sino que se funde en —o es la voz de— un grupo. Es el narrador que usa Cortázar en el cuento «Queremos tanto a Glenda», del libro

---

Esther Tusquets. «Carta a la madre». *La niña lunática y otros cuentos.* Lumen. Barcelona, 1996.

El proceso, dibujo de Kafka

del mismo título: «Veinte, acaso treinta, nunca supimos cuántos llegamos a ser porque a veces Glenda duraba meses en una sala o estaba al mismo tiempo en dos o cuatro, y hubo además ese momento excepcional en que apareció en escena para representar a la joven asesina de *Los delirantes* y su éxito rompió los diques y creó entusiasmos momentáneos que jamás aceptamos. Ya para entonces nos conocíamos, muchos nos visitábamos para hablar de Glenda».

III

HISTORIA, ARGUMENTO, INTRIGA

Supongamos que ya tenemos la historia que queremos contar, y ya sabemos qué narrador, y desde qué punto de vista, va a contarla. Ahora tenemos que afrontar la cuestion de como disponer los acontecimientos que componen esa historia.

Historia y argumento

En la vida real, las cosas siempre suceden y sólo pueden suceder en un orden determinado: el orden cronológico. La historia que hemos imaginado o tomado de la realidad sigue ese orden. Ahora bien, el autor es libre de presentar los acontecimientos en el orden que desee. Llamaremos *historia* a los acontecimientos en orden cronológico, y *argumento* a esos mismos acontecimientos en el orden elegido por el autor. Una vez más, debemos recordar al lector que distintos autores bautizan estos conceptos con diferentes términos.

La novela clásica sigue el orden cronológico (argumento = historia): el *Lazarillo* empieza relatando el nacimiento de Lázaro de Tormes, sigue con su infancia, su adolescencia, etc.; el ciclo de Galdós *Las novelas de Tor-*

quemada toma al personaje en su juventud, cuando no es más que un usurero, luego va relatando su ascenso social, su boda con una aristócrata arruinada, su carrera política, etc., hasta su muerte.

A finales del siglo XIX este esquema empieza a alterarse, y se alterará cada vez más, hasta el punto de que hoy es rara la novela que no juegue con saltos adelante y atrás.

En el primer capítulo de la novela de Zola *Nana*, el narrador nos presenta el teatro en el que la joven protagonista está a punto de actuar por primera vez. Sigue un segundo capítulo donde se narra la infancia y adolescencia de Nana, hasta llegar a ese momento. A partir del tercer capítulo la historia prosigue por orden cronológico. Es una forma todavía rudimentaria de la técnica que hoy conocemos como *flash-back*.

La novela de Conrad *Lord Jim* empieza mostrándonos el misterioso comportamiento de un hombre que trabaja como agente comercial en un puerto asiático; al cabo de algún tiempo, desaparece, para reaparecer en otro puerto, y así sucesivamente. A partir del segundo capítulo, la novela retoma la biografía de Jim desde el principio: conocemos entonces la pasada deshonra que explica su misterioso comportamiento actual. La acción sigue desarrollándose luego hasta la muerte del protagonista.

Ese procedimiento de empezar por el final se ha generalizado y es muy frecuente en las novelas contemporáneas. Ésta es la primera frase de *El túnel* de Ernesto Sábato: «Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona».

Ulises y las sirenas, de Gustave Moreau

Lolita, de Nabokov, tiene un comienzo muy parecido, con el protagonista, Humbert Humbert, en la cárcel, por haber asesinado a la adolescente de la que estaba locamente enamorado.

En *La señora Dalloway*, Virginia Woolf se plantea algo que en su época era un reto: reconstruir el pasado de los personajes (la novela transcurre en un solo día), no introduciendo un bloque narrativo (como en los ejemplos anteriores), sino diseminando breves recuerdos aquí y allá. Es el mismo procedimiento que utiliza Joyce en *Ulises*.

La alteración del orden tiene que estar justificada por algún motivo. Como podemos ver en los ejemplos de *Nana*, *Lord Jim*, *El túnel* o *Lolita*, empezar por el final sirve para captar de entrada la atención del lector con una escena, una frase o una información que sean llamativas. A partir de ahí, será posible, sin que su atención decaiga, darle una información —sobre el pasado— que por sí misma no tiene mucho relieve.

También puede ser, como en *Ulises* y *La señora Dalloway*, que al autor no le interesen tanto los hechos como las sensaciones, pensamientos, pequeños actos y también recuerdos, que se concentran durante unas pocas horas en la mente de cualquier persona.

La intriga

La novela policíaca es uno de los géneros de novela más accesible, más ameno, más atractivo para todos los públicos. Y tradicionalmente se basa en un determinado esquema, que todos conocemos: se ha producido un asesinato, y un detective es encargado de resolverlo.

Observemos aquí la diferencia entre historia y argumento. La historia: A mata a B, tras lo cual hace su aparición C, el detective. El argumento: C indaga quién ha matado a B, y solo al final se descubre la acción de A. ¿Por qué se ha alterado el orden?

Por una razón muy sencilla. El motivo más inmediato, mas universal, por el que un lector pasa las páginas de una novela consiste en que quiere saber qué ocurre. Está *intrigado*: quiere satisfacer una curiosidad que el autor, si es hábil, ha suscitado en él, quiere encontrar la respuesta a una pregunta. Y así hallamos una definición posible de la intriga: sería la suma de preguntas contenidas en el texto, y a las que el texto termina dando respuesta.

En este sentido, la novela policíaca es modélica. Su hilo conductor es una gran pregunta —¿quién mató a B?— que se abre al principio y no se cierra hasta el final, y que se ramifica por el camino en múltiples preguntas secundarias: ¿Podría ser D el asesino?, ¿qué relaciones mantenía con B?, ¿dónde estaba la noche del crimen?, ¿cuál fue el papel de E en la historia?... El efecto conseguido es que siempre, en todo momento, hay preguntas pendientes de solución.

Veamos algunas muestras de intriga, desplegada ya en la primera página o al menos, en el primer capítulo:

«El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo.» La primera frase de *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez abre ya interrogantes: ¿Quién va a matar a Santiago Nasar y por qué?

Otro ejemplo: unos amigos, durante una velada junto al fuego, están contando historias de aparecidos. Uno

de ellos anuncia entonces que él contará otra aún más terrible, pues en ella participan niños, y cuya veracidad puede garantizar, ya que conoció personalmente a su protagonista... Es el inicio de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James: tras un comienzo tan prometedor, nuestra atención se mantiene aunque el relato propiamente dicho, que se desarrolla a continuación, tenga un arranque muy lento.

«Había en él esa intensa sugestión de carácter que tienen siempre los portadores de una historia, como los portadores de un revólver. Pero no estoy haciendo una vana comparación literaria: él tenía una historia y guardaba un revólver.» Con ese golpe de efecto termina el primer capítulo de *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina.

Sin embargo, ha habido y hay detractores de la intriga. Oigamos por ejemplo a José Ortega y Gasset (que llama *trama* a lo que nosotros llamamos intriga): «Es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar nuestra sensibilidad superior. Pasa, pues, la aventura, la trama, a ser sólo pretexto, y como hilo solamente que reúne las perlas del collar. [...] La vida es precisamente cotidana. No es más allá de ella, en lo extraordinario, donde la novela rinde su gracia específica, sino más acá, en la maravilla de la hora simple y sin leyenda»[1].

La novela psicológica o filosófica con muy poca o ninguna intriga fue muy practicada en el primer tercio de nuestro siglo: ésa es la «novela moderna» a la que se refiere Ortega. Novelistas como Proust, Joyce, Woolf, o Rosa Chacel en lengua española, se sitúan en esa corriente. Pos-

[1] José Ortega y Gasset. *Ideas sobre el teatro y la novela*. Alianza. Madrid, 1982.

teriormente, como decíamos más arriba, ha habido una cierta tendencia a renegar de ese y otros experimentalismos, regresando a la novela «clásica», con intriga, incluso a sus manifestaciones más extremas: detectivesca, de acción, de aventuras... Umberto Eco o, en nuestro país, Arturo Perez-Reverte son algunos ejemplos de esta nueva actitud.

Sin entrar en la polémica a favor o en contra de la intriga, forzoso es reconocer que mantener la atención del lector sin intriga ninguna es sumamente difícil. Sin embargo, sí podemos captar esa atención, intrigar al lector, sin recurrir forzosamente a lo truculento. No es imposible crear intriga manejando acontecimientos sutiles, cotidianos, como quería Ortega, incluso sólo psicológicos. Lo importante es que los dispongamos en un orden tal que intrigue al lector (dándole a entender que algo sucede, o ha sucedido, o va a suceder, pero sin decirle el qué) y que sepamos transmitir las dudas, expectativas, miedos, etc. que esos acontecimientos inspiran a los personajes. Por ejemplo:

«El televisor estaba encendido, pero no había nadie en el cuarto. Llamó a Hanna dos, tres veces [...]. Entonces se dio cuenta, más allá del zumbido del televisor sin volumen y del ruido de motores que llegaba desde la calle: el silencio de la casa era el silencio de las casas vacías.» En la primera página de *Accidentes íntimos*, una reciente novela del escritor español Justo Navarro, surge ya una pregunta, aunque sea tan sencilla como ésta: ¿Dónde está Hanna?

«A mí siempre me ha gustado mucho saber las cosas que pasan a la gente, y no porque sea un bachiller... Es porque quiero a las personas, y a los amos de esta casa los

quería.»[2] Son unas frases iniciales muy simples, y sin embargo bastan para insinuar que han «pasado cosas», lo bastante importantes como para que el narrador (un narrador-testigo, el jardinero) hable de los protagonistas (los amos) en pasado. ¿Qué ha ocurrido, nos preguntamos, a esas personas? ¿Es que ya no viven, es que ya no son dueños de esa casa? ¿Por qué?...

[2] Mercè Rodoreda. *Jardín junto al mar*. Edhasa. Barcelona, 1983.

IV

LOS PERSONAJES

La función del personaje

No hay novela sin personajes, porque no hay novela sin una historia, y los personajes son los actores de esa historia.

El novelista inglés E. M. Forster —el autor de *Pasaje a la India, Una habitación con vistas, Maurice*...— distinguía entre «personajes planos» y «personajes redondos». Los «planos» son estereotipos: «se construyen en torno a una sola idea o cualidad». En cambio los «redondos» son mucho más complejos, y por lo tanto, imprevisibles: «La prueba de un personaje redondo está en su capacidad para sorprender de una manera convincente»[1].

Evidentemente, crear un personaje «redondo» es mucho más difícil. Quizá es imprescindible, para conseguirlo, haber vivido en carne propia la actitud de ese personaje ante la vida; haberla vivido, por lo menos, como posibilidad. Ése es el sentido de la distinción que establece Gide entre «dos tipos de novelas», que define así: «Una, exterior, y que suele llamarse objetiva, que ve ante todo el gesto del otro, el acontecimiento, y lo interpreta. Otra que se consagra antes que nada a las emociones, a los

---

1. E. M. Forster. *Aspectos de la novela*. Debate. Madrid, 1995.

pensamientos, y se arriesga a ser impotente para pintar cualquier cosa que no haya sido previamente sentida por el autor. No es que éste se retrate a sí mismo, pero aquello que retrata es aquello en lo que podría haberse convertido si no se hubiera convertido en sí mismo»[2].

Esther Tusquets retoma la misma idea cuando separa «por un lado, las grandes composiciones novelescas: *Guerra y paz, Los miserables, La comedia humana, La Regenta*, de hecho casi todas las grandes novelas del siglo XIX», en las que podemos suponer que «los elementos autobiográficos y subjetivos son escasos», y «en el extremo opuesto, textos intimistas», más habituales en el siglo XX, «que sugieren al lector que estamos hablando de nosotros mismos»[3].

La distinción que Gide y Tusquets establecen entre dos tipos de novelas puede, de hecho, existir dentro de una misma novela. Así lo apunta el escritor español José Luis Sampedro: «Los personajes más importantes son reflejos —siempre todo lo transformados que se quiera— de uno mismo; es decir, inventados. En cambio, la mayoría de los personajes secundarios proceden del mundo que nos rodea»[4].

A grandes rasgos, podríamos pues decir que hay personajes más sencillos, que el escritor puede retratar sin introducirse muy profundamente en ellos y que por lo tanto suele tomar de la realidad exterior, y personajes más den-

---

[2] André Gide. *Diario*. Alba. Barcelona, 1999.

[3] Esther Tusquets. «Elementos subjetivos y autobiográficos en el personaje novelesco» en Marina Mayoral (ed.), *El personaje novelesco*. Cátedra. Madrid, 1990.

[4] José Luis Sampedro. «El misterio de la encarnación de los personajes» en Marina Mayoral, *El oficio de narrar*.

Fotograma de la versión cinematográfica de *Historias del Kronen*, de Montxo Armendáriz (1995)

sos, que no son retratos sino más bien autorretratos: el autor los crea a costa de una profunda vivencia personal.

Y aquí conviene volver a mencionar algo de lo que hablábamos más arriba: los temas. Pues además de ser los actores de la historia, los personajes encarnan también, y encarnan tanto más cuanto más complejos son, los temas de la novela.

Por poner un ejemplo elemental y de todos conocido, en el *Quijote* el tema principal, que es —simplificando mucho— el conflicto entre idealismo y realismo, es ilustrado por los dos protagonistas. Así, sus aventuras no sólo tienen un valor por sí mismas, no son sólo originales, entretenidas, dramáticas, etc., sino que tienen un significado.

En su biografía de Proust, George Painter muestra el proceso por el que el escritor convirtió en personajes a los seres reales que le rodeaban. El proceso de «cortar y pegar» características de distintas personas para forjar personajes estuvo guiado por un propósito: se trataba de que cada personaje así creado ilustrase un tema: el egoísmo, el esnobismo, la sensibilidad estéril, la creación artística, la frivolidad, etc. El mismo Proust apunta a ello cuando explica que el escritor necesita inspirarse en «muchos seres para un solo sentimiento».

Y por poner un ejemplo mucho más cercano, en *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas el personaje de Carlos encarna el tema de la amoralidad, en contraste con su amigo Roberto. Luego volveremos sobre ello.

Apunta el novelista checo Milan Kundera, el autor de *La insoportable levedad del ser:* «Insertada en el cuerpo de una novela, la esencia de la reflexión cambia. Fuera de la novela, estamos en el terreno de las afirmaciones: todo el

mundo esta seguro de su palabra: un político, un filósofo, un conserje. En el terreno de la novela, no hay nadie capaz de afirmar nada: es el terreno del juego y de las hipótesis»[5]. Pues bien, los personajes son los que encarnan esas hipótesis: ilustran distintas actitudes posibles ante la vida, las ponen en práctica en ese terreno de juego que es la ficción.

Oigamos ahora a Moravia: «Por ejemplo, la trama de *Crimen y castigo* consiste en el entrecruzamiento, en el contraste, en el choque, en la rivalidad de varios temas ideológicos que el autor ya nos propone en las primeras páginas: el tema de Raskolnikoff, el de Sonia, el de Svidrigailoff, el de Marmeladoff, el del juez Porfirio, etc. Estos personajes son autónomos y totalmente humanos, pero también son ideas, y no es difícil extraer de ellos el significado ideológico de que son portadores»[6].

Para volver al ejemplo que hemos dado más arriba, la amoralidad del protagonista de *Historias del Kronen*, Carlos, le lleva a cometer todas las transgresiones posibles, hasta el asesinato, en un intento desesperado de sentir algo. Al no someterse a la norma moral, será incapaz de acceder a la madurez. En cambio, la toma de conciencia de su compañero Roberto, que acepta el sentimiento de culpa y empieza a buscar unos criterios morales —coincidan o no coincidan con la moral tradicional—, le permitirá convertirse en adulto. Uno y otro encarnan pues la cara y la cruz del «significado ideológico» de la novela, de sus ideas o temas: transgresión/norma, amoralidad/culpa, inmadurez/madurez...

[5] Milan Kundera. *El arte de la novela*. Tusquets. Barcelona, 1987.

[6] Alberto Moravia. «El cuento y la novela» en *Del cuento y sus alrededores*.

Caracterización del personaje

Supongamos que sabemos ya quiénes serán nuestros personajes. Conocemos el nombre y la edad de cada uno, su historia, su personalidad, sus preocupaciones... Y ahora se nos plantea una cuestión técnica: ¿Cómo darles realidad, cómo mostrar sus características? Es lo que se llama *caracterización,* y puede llevarse a cabo de varias maneras: podemos describir al personaje desde fuera, o hacerle hablar, actuar o pensar. Por supuesto, todos estos recursos son compatibles entre sí.

1. El personaje retratado por el narrador: La descripción de un personaje, como la de un paisaje, un objeto o cualquier otra cosa, consiste en un retrato desde fuera, que puede ser más o menos completo y más o menos objetivo. Será tanto más completo cuanta más información dé sobre el personaje; será tanto más objetivo cuanto menos se implique el narrador en la visión que da del personaje retratado.

1. 1. Descripción directa: En las grandes novelas del siglo XIX con narrador omnisciente, cada personaje es retratado del modo más completo y objetivo posible: se nos dice dónde nació, la profesión y clase social de sus padres, dónde se educó, etc.; se nos describen sus rasgos físicos; se nos habla de su situación económica, de su carácter, incluso de sus pensamientos más secretos, pues el narrador omnisciente, como su nombre indica, lo sabe todo. Es lo que podríamos llamar una descripción directa.

Hallamos muchos ejemplos de descripción directa en *La Regenta*: «Olvido era una joven delgada, pálida, alta, de

ojos pardos y orgullosos; no tenía madre y hacía la vida de un idolillo proximamente, suponiendo actividad y conciencia en el ídolo. La servían negros y negras y un blanco, su padre, el esclavo más fiel. Ni un capricho había dejado de satisfacer en su vida la niña. A los dieciocho años se le ocurrió que quería ser desgraciada, como las heroínas de sus novelas».

Los encontramos también en muchas otras novelas del XIX, como *El primo Basilio*, del portugués Eça de Queiroz: «Leopoldina era hija única del vizconde de Quebrais. [...] Había hecho una mala boda con un tal Juan Noronha, empleado de aduana. La llamaban *la Quebrais*. También la llamaban *Pan y queso*. Se sabía que tenía amantes y se decía que también vicios. [...] No era alta, pero pasaba por ser la mujer de mejor tipo de toda Lisboa. Usaba siempre unos vestidos recogidos atrás, ajustados. Tenía unos hombros de modelo, con una redondez suave y llena. La cara era algo basta; tenía las aletas de la nariz demasiado carnosas.[...] Era muy indiscreta, hablaba mucho de sí misma, de sus impresiones, de su alcoba, de sus cuentas». Son sólo extractos de una descripción que, entremezclada con diálogos y con pensamientos de su amiga Luisa, ocupa varias páginas.

1. 2. Descripción indirecta: En muchas novelas del siglo XX que usan como narrador a un personaje, ya sea protagonista o testigo, que habla en primera persona, o bien un narrador en tercera persona situado en el punto de vista de un personaje, la descripción de los otros personajes, al estar «filtrada» por la subjetividad de un determinado punto de vista, resulta parcial: el narrador no dice cómo

es ese personaje, sino el efecto que a él le produce; no nos da una información completa sobre él (pues no la tiene), sino sólo los detalles que conoce.

A ese tipo de descripción, que en vez de darnos una información exhaustiva sobre el personaje, se fija en algún detalle de su persona (la voz, el peinado, un gesto...) o de su entorno (las fotografías que tiene sobre su escritorio, por ejemplo) la podemos llamar descripción indirecta. Veamos algunos ejemplos.

En la novela de Ana María Matute *Primera memoria*, las protagonistas, una abuela y una nieta (que es la narradora), se caracterizan por un objeto al que están apegadas: «Mi abuela [...] llevaba casi siempre un bastoncillo de bambú con puño de oro, que no le hacía ninguna falta, porque era firme como un caballo»; «Menos mal que llevé conmigo, escondido entre el jersey y el pecho, mi Pequeño Negro de trapo —Gorogó, Deshollinador—, y lo tenía allí, debajo de la almohada». Es una manera indirecta de mostrarnos el carácter de cada una: la abuela, además de rica, es autoritaria; la nieta, apocada, temerosa, necesitada de cariño.

En «El encantador Anciano Caballero» (de *La soledad de las parejas*) Dorothy Parker describe así el salón de una familia neoyorquina: «Era una habitación de techo alto, con carpintería de madera pesada y oscura que sugería de modo inevitable asas de plata y gusanos. [...] Los muebles eran oscuros, voluminosos y producían crujidos siniestros, súbitos y agudos gemidos. [...] La mesa estaba sostenida por los brazos, en perpetua tensión, de tres figuras talladas, ostensiblemente femeninas hasta la cintura, si bien más abajo se desvanecían discretamente en una confusión

de volutas y escamas. Sobre ella descansaba una hilera de libros irreprochables, sostenida por dos elefantes de yeso, pintados imitando bronce, destinados a la tediosa tarea de empujar eternamente». Antes de que los dueños entren en escena, ya sabemos que son ricos, convencionales, pasados de moda, puritanos, y que probablemente no leen.

La descripción directa raramente se practica en la literatura contemporánea. La descripción indirecta es más sugestiva, pero tiene un inconveniente técnico: es muy incompleta. Si queremos crear un personaje convincente, no podemos contentarnos con describir, por ejemplo, sus zapatos; tenemos que dar más información sobre él. Habrá que buscar otros recursos: por ejemplo, que el mismo personaje retratado hable o actúe, o que un tercer personaje suministre datos complementarios.

2. El personaje retratado por sí mismo: El personaje puede ser descrito por el narrador, pero en vez o además de ello, también puede «retratarse» a sí mismo por cómo actúa, cómo habla, cómo piensa, cómo escribe...

2. 1. Por sus actos: Antes que afirmar que tal o cual personaje es charlatán, o elegante, o egoísta, o cruel, o frívolo, etc., siempre será mejor dejar que actúe, siguiendo ese principio general de la escritura que nos dice que debemos mostrar, no explicar. Un ejemplo: Pascual Duarte, el protagonista y narrador de la novela de Camilo José Cela *La familia de Pascual Duarte*, termina el primer capítulo de su relato hablando de su afición por la caza y de una «perrilla perdiguera» que le acompañaba a cazar. Esta perra, afectuosa y leal, era casi su amiga: «Se entendía muy bien

conmigo», dice. Un día, Pascual se fija en la mirada de la perra, que le parece «la mirada de los confesores, escrutadora y fría». «La perra seguía mirándome fija, como si no me hubiera visto nunca, como si fuese a culparme de algo de un momento a otro.» Y de pronto: «Cogí la escopeta y disparé; volví a cargar y volví a disparar. La perra tenía una sangre oscura y pegajosa que se extendía poco a poco por la tierra». De este modo, a las pocas páginas de empezar el relato, ya sabemos que el protagonista es un hombre imprevisible y violento, con tendencia a sentirse perseguido.

2. 2. Por sus palabras: Hemos visto que el personaje puede revelarse en sus actos; pero también sus palabras le retratan. Esas palabras pueden expresarse exteriormente o sólo formularse en el fuero interno.

PALABRA EXTERIOR:

•Por escrito, mediante cartas, diario íntimo, etc.: Puede tratarse de una sola larga carta que llena toda la novela (o casi), como en *La familia de Pascual Duarte* de Cela o en *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar; o de varias cartas entrecruzadas entre los distintos personajes, como en el ya mencionado *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos. También puede ser un diario íntimo: es el caso de *El mecanógrafo* de Javier García Sánchez, novela que consiste en un monumental diario de cientos de páginas. Puede ser, igualmente, que dentro de la misma novela se alternen el narrador (en tercera o primera persona) con fragmentos de diario o con cartas de distintos personajes: es el caso de *Sinatra*, de Raúl Núñez, que enseguida veremos. Las combinaciones son casi infinitas.

•Verbalmente: El texto entonces reproduce lo que los personajes dicen de viva voz. Puede ser que el narrador (en tercera o primera persona) dé la palabra ocasionalmente a los personajes: tenemos entonces el diálogo, del que luego hablaremos. También puede ocurrir que el relato verbal del narrador (en primera persona) ocupe toda la novela, como en *El lamento de Portnoy,* del norteamericano Philip Roth, que consiste en un largo monólogo del protagonista dirigido a su psiquiatra.

PALABRA INTERIOR: Es la que no sale del pensamiento. Se trata del *monólogo interior* o del *flujo de conciencia.* Luego examinaremos estos dos recursos.

NARRACIÓN SIMPLE: Cabe también la posibilidad de que el narrador cuente la historia sin más, es decir, sin precisar de qué forma la narra (por escrito, verbalmente o sólo en su fuero interno) y si habla para sí mismo o se dirige a alguien.

En cualquiera de estos casos, el discurso del personaje nos ofrece dos tipos de información: sobre la historia y sobre el personaje mismo. Tiene pues dos funciones: *narracion* y *caracterizacion.* Lo habitual es que ambas se realicen simultáneamente, aunque el autor puede hacer más hincapié en una de ellas. Por ejemplo, la protagonista y narradora de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James relata la tragedia sucedida en su primer empleo como institutriz (narración); pero a la vez, su modo de expresarse, sin que ella se dé cuenta, la retrata (caracterización): es una joven convencional, hija de un pastor pro-

testante, con unos principios muy rígidos pero ninguna experiencia de la vida, y dotada de una imaginación descabellada que puede llevarla a tomar sus fantasías por realidades.

En cambio, en *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina la función primordial del personaje que habla (un narrador-testigo) es la narración. Su propia personalidad queda desdibujada. Mientras que en el caso anterior era importante caracterizar a la narradora para comprender su disparatada actuación, en este caso el narrador no es más que un instrumento.

2. 2. 1. Palabra exterior: ¿Cómo se opera esa forma de caracterización del personaje por su modo de expresarse? Vamos a ver un ejemplo español contemporáneo: la novela *Sinatra*, del escritor barcelonés de origen argentino Raúl Núñez, es la historia de un pobre hombre que vive en los barrios bajos de Barcelona, al que su mujer ha dejado, y que se gana la vida cantando en antros miserables. Se llama Antonio Castro, pero se le conoce por el apodo *Sinatra* por su parecido con el famoso cantante norteamericano. Sinatra se afilia a un club de corazones solitarios, el cual edita un boletín donde figuran todos sus socios, con fotografía y señas. Es así como empieza a recibir cartas de las personas más dispares: una bondadosa viuda, un preso, un camarero de mediana edad enamorado de un chico joven... La viuda se presenta de este modo, en su primera carta: «Si me permite, le contaré algo de mi vida. Tengo 45 años y, desde hace diez, que soy viuda. Mi vida es muy simple y un poco triste. Lo único que me da fuerzas para seguir adelante es mi único hijo, que tiene die-

ciocho años, pero tambien me trae muchos problemas que serian un poco largos de explicar. También tengo un gato, que se llama Bolita, al que quiero mucho...»

En la segunda, tras haber recibido del protagonista una carta que este le escribe en plena borrachera, le dice:

Estimado Antonio:

He recibido su carta y, ante todo, quiero decirle que lo comprendo perfectamente y que no me ha sabido mal que me haya escrito estando bebido. Admiro su sinceridad y le agradezco que me haya confiado sus problemas. Sé que los desengaños amorosos son muy tristes, pero piense que no es usted el único en padecerlos y hay mucha gente que sufre en el mundo por peores motivos.

¿Cómo caracteriza el autor a este personaje? Por su vocabulario, recatado y eufemístico («bebido», «desengaños amorosos», «padecer»...); por su sintaxis y puntuación, convencionales y a veces levemente incorrectas («Tengo 45 años y, desde hace diez, que soy viuda»); por el tipo de sentimientos que expresa, bienintencionados y tópicos («tengo un gato al que quiero mucho», «admiro...», «agradezco...»); por los lugares comunes a los que recurre («Hay mucha gente que sufre en el mundo...»). Nos basta leer estas cartas para saber que es una buena mujer, humilde, un poco cursi y atemorizada.

Veamos ahora el contraste con otra «voz»:

Colega:

Vamos a hablar claro. Te escribo porque tienes el careto un poco agilipollado y me has hecho gracia. No sue-

lo equivocarme con la gente. Además vives en Barcelona y eso me va bien. Ya te diré por qué.

Vaya tíos que hay en el club. Uno peor que otro. Todos tienen cara de no haberse comido una rosca en su vida.

Te voy a decir por qué me he metido en el club.

Mira, hace un mes que acabo de salir del talego. Me he tirado cinco años en Carabanchel...

La caracterización también se hace aquí por el lenguaje. El vocabulario pertenece a la jerga de los marginales: «careto», «agilipollado», «talego». La sintaxis es totalmente esquemática: sujeto-verbo-predicado, en oraciones yuxtapuestas, lo que indica falta de cultura y un funcionamiento mental muy primario (la viuda, por lo menos, utilizaba oraciones subordinadas). Su actitud es directa y agresiva: «Vamos a hablar claro». No se toma ni siquiera la molestia de disimular que considera al otro como un instrumento para sus propios fines: «vives en Barcelona y eso me va bien». En definitiva, y en unas pocas líneas, un autorretrato tanto psicológico como social.

Hay un libro irónico y festivo del escritor francés Raymond Queneau titulado *Ejercicios de estilo* que consiste en un mismo incidente relatado por noventa y nueve narradores distintos. La anécdota es insignificante en sí misma (el narrador espera el autobús, sube a él cuando llega, observa a un pasajero vestido con extravagancia y de comportamiento irritable); la dificultad estriba en diferenciar al máximo los lenguajes usados en las distintas versiones. Así comienza por ejemplo la versión «carta oficial»: «Tengo el honor de informar a usted acerca de los hechos siguientes de los cuales he podido ser testigo tan imparcial

Libro abierto, de Paul Klee

como horrorizado...»; así el texto «amanerado»: «Eran los aledaños de un julio meridiano. El sol reinaba con todo su esplendor sobre el horizonte de múltiples ubres. El asfalto palpitaba dulcemente...»; y así el «pasota»: «O sea, qué palo, colega, el cacharro no venía ni de coña. Y yo que llegaba tarde al curre. Y luego, qué alucine, qué pasote, iba lleno cantidad».

2. 2. 2. El diálogo: «El diálogo comunica, acaso mejor que nada —escribe el novelista leonés Luis Mateo Díez— la tensión viva de lo que sucede en lo que se cuenta y establece, además, ya que hablando se entiende la gente, el mejor y más natural cauce para la relación de los personajes.»

Díez distingue dos aspectos del diálogo: «significativo» y «utilitario». El primero es el que contribuye a retratar al personaje que habla, y el segundo sirve para desarrollar la acción. Corresponden a lo que nosotros, más arriba, hemos llamado caracterización y narración, respectivamente. «Entre lo significativo y lo utilitario —prosigue— encuentra el diálogo, a mi modo de ver, su punto más adecuado como técnica expresiva, el equilibrio idóneo para ese servicio a la historia, al desarrollo de la acción. Un diálogo que nunca es inocuo, innecesario, que siempre aporta algo al conocimiento de las voces que lo sostienen y que nunca es ajeno a la acción que se produce.»[7]

Veamos por ejemplo este diálogo de *Nada*, de Carmen Laforet. Las interlocutoras son Andrea, la protagonista y

[7] Luis Mateo Díez. «Una voz y muchas voces» en Marina Mayoral. *El oficio de narrar*.

narradora, recién llegada a Barcelona, y su tía, en cuya casa se aloja:

—Hija mía, no sé cómo te han educado...

Yo abrí la boca para contestarle, pero me interrumpió con un gesto de su dedo.

—Ya sé que has hecho parte de tu Bachillerato en un colegio de monjas y que has permanecido allí durante casi toda la guerra. Eso, para mí, es una garantía... pero... esos dos años junto a tu prima —la familia de tu padre ha sido siempre muy rara—, en el ambiente de un pueblo pequeño, ¿cómo habrán sido? No te negaré, Andrea, que he pasado la noche preocupada por ti, pensando... Es muy difícil la tarea de cuidar de ti, de moldearte en la obediencia... ¿Lo conseguiré? Creo que sí. De ti depende facilitármelo.

No me dejaba decir nada y yo tragaba sus palabras por sorpresa, sin comprenderlas bien.

—La ciudad, hija mía, es un infierno. Y en toda España no hay ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona... Estoy preocupada con que anoche vinieras sola de la estación. Te podía haber pasado algo. Aquí vive la gente aglomerada, en acecho unos contra otros. Toda prudencia en la conducta es poca, pues el diablo reviste tentadoras formas... Una joven en Barcelona debe ser como una fortaleza. ¿Me entiendes?

—No, tía.

En este breve diálogo vemos los aspectos que Luis Mateo Díez llama «significativo» y «utilitario». Es significativo (cumple funciones de caracterización) porque nos da a conocer a los personajes que dialogan: la tía, religio-

sa, chapada a la antigua, atemorizada, autoritaria; la sobrina, sumisa, tímida e ingenua. Y es utilitario (cumple funciones narrativas) porque contribuye al desarrollo de la acción, informándonos sobre el pasado e intrigándonos respecto al futuro.

Suele decirse que la literatura española, en contraste con la inglesa, es reacia al diálogo. Siendo ello cierto en líneas generales, hay excepciones muy notables. Uno de los grandes maestros en recoger el habla de los personajes, con sus variaciones debidas al origen geográfico, el nivel de educación, la clase social, la idiosincrasia, etc., es sin duda Galdós. Toda la evolución de su personaje Torquemada, el usurero que llega a senador, se traduce en el cambio paulatino de su léxico, al que va incorporando términos cultos y latinajos («prerrogativa», «*sui generis*», «*modus vivendi*», «concausa»...), a veces equivocados («*sine que nones*»), y alternándolos con interjecciones populares que no consigue eliminar («¡ñales!»).

El llamado «realismo social» produjo algunas novelas magistralmente dialogadas, como las ya citadas *El Jarama* o *Tormenta de verano* de Juan García Hortelano. En ambos casos es evidente el predominio de la caracterización sobre la narración: lo importante no es lo que los personajes dicen para hacer avanzar la acción —acción hay poquísima en esas novelas—, sino cómo lo dicen, revelando su idiosincrasia y a través de ella, la de una generación, una clase social y una época de la historia española.

2. 2. 3. Palabra interior: Como dijimos más arriba, el personaje puede expresarse por escrito, verbalmente o sin salir de su pensamiento.

Una formula intermedia entre las dos últimas es, dentro del teatro clasico, el llamado *soliloquio*, que consiste en que el personaje habla consigo mismo, es decir, piensa en voz alta.

Pero el soliloquio no pretende reflejar cómo piensa realmente una persona que habla consigo misma. El soliloquio es siempre de una perfecta coherencia, y por lo tanto, muy artificioso:

> ¿Qué he de hacer? ¡Válgame el cielo!
> ¿Qué he de hacer? Porque llevarle
> al rey es llevarle, ¡ay triste!,
> a morir. Pues ocultarle
> al rey no puedo, conforme a la ley del homenaje...[8]

En cambio, en la literatura moderna los monólogos de los personajes intentan imitar el funcionamiento mental del ser humano. He aquí, por ejemplo, un *monólogo interior*, el de un hombre viejo que agoniza en un pueblo abandonado, del que es ahora el único habitante: «A partir de este instante, el recuerdo se rompe en miles de partículas, en un vaivén confuso de imágenes febriles que apenas puedo ya reconocer como vividas. Hay en mí, sin embargo, un vapor de memoria, una luz muy lejana que ilumina la noche y rescata recuerdos del umbral de la muerte. Sabina apareciendose detrás de la ventana. La perra estremecida, aullando tras la puerta. Sabina arrodillada al borde de la cama. La perra devorando mi mano tumefacta. Ahora pienso que aquello era

[8] Pedro Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. Castalia. Madrid, 1995.

sólo la fiebre, la zozobra de un sueño que ha durado hasta hoy...»[9]

Como aquí vemos, el monólogo interior, a diferencia de la narración simple o del soliloquio, se caracteriza por su tono intimista, reflexivo y en frases como «Sabina apareciéndose detrás de la ventana», evocación de algo que el narrador sabe, y que no explica, pues habla para sí mismo y esa referencia le basta.

Pero si el monólogo interior tiene todavía cierta cohesión, el siguiente paso será el llamado *flujo de conciencia* (traducción del inglés *stream of consciousness),* que intenta reproducir fielmente cómo cualquier persona se habla a sí misma: asociaciones de ideas en apariencia absurdas, mezcla de lo más inmediato y concreto con lo más remoto o abstracto, frases que se quedan a medias...

El flujo de conciencia lo inaugura una de las grandes novelas del siglo: *Ulises,* de James Joyce. Por la mente de sus protagonistas desfilan sin orden ni concierto —y el texto así lo recoge— las cosas más dispares: recuerdos de infancia, el tacto de algo que se lleva en el bolsillo, la visión de un perro vomitando en la acera, la sensación de hambre, un fragmento de canción o una cita en latín, la urgencia de defecar... Éste es, por ejemplo, el flujo de conciencia de uno de los protagonistas, el señor Bloom, viendo unos estantes llenos de productos alimenticios: «Todas las cosas raras que elige la gente para comer. Sacadas de conchas, litorinas con un alfiler, arrancadas de árboles, caracoles comen los franceses sacándolos del suelo, sacándolos del mar con cebo en un anzuelo. Los idiotas de los

[9] Julio Llamazares. *La lluvia amarilla.* Seix Barral. Barcelona, 1997.

peces no aprenden nada en mil años. Si no lo conoces es peligroso meterse cualquier cosa en la boca. Bayas venenosas. Serbal de los pájaros. Una redondez que uno cree buena. El color chillón te avisa que no. Uno se lo dijo a otro y así sucesivamente. Pruébalo con el primer perro. Guiados por el olfato o el aspecto. Fruta tentadora. Helados en cono. Crema. Instinto. Los naranjales por ejemplo. Necesitan riego articial. Bleibtreustrasse. Sí pero ¿y las ostras, que? Feas de ver como un grumo de flemas. Conchas sucias. El demonio abrirlas también...»

Hasta aquí hemos analizado los principales problemas que se plantean a la hora de concebir una novela o un cuento, mostrando las distintas soluciones existentes. Es hora ya de aprender, mediante ejercicios, las dificultades y atractivos que ofrece cada una cuando se intenta ponerlas en práctica.

EJERCICIOS

A continuación, y a título puramente indicativo, proponemos unos pocos ejercicios, con el propósito de que el lector, cuando haya adquirido cierta práctica, invente por sí mismo y practique cuantos ejercicios desee aplicando el mismo esquema. Cada ejercicio consta de:

- Un enunciado o descripción del texto que debe escribirse.
- El título del apartado del presente libro donde se encontrará la explicación teórica que el ejercicio práctico pretende desarrollar.
- Un texto de referencia, una obra o fragmento de obra de un escritor que ilustra —desarrolla, si se quiere— el ejercicio propuesto. Los textos de referencia figuran al final del presente capítulo. Los datos completos de las obras citadas se encuentran en la Bibliografía.

Aconsejamos proceder por este orden:

1) Leer el enunciado.

2) Releer el apartado teórico correspondiente para una mejor comprensión del sentido del ejercicio.

3) Escribir el ejercicio.

4) Y en último lugar, leer el texto de referencia, comparándolo con el nuestro, para ver en qué sentido es —su-

ponemos— mejor y qué podemos aprender de él. Pero también es posible proceder a la inversa: leer primero el texto de referencia y, luego, escribir el nuestro.

Entre paréntesis, queremos indicar que el orden de los ejercicios no sigue el orden de los apartados teóricos (es decir, el orden del índice del presente libro), pues hemos preferido colocarlos en orden de dificultad creciente.

Ejercicio 1

Enunciado: Hacer una descripción directa de estas personas (15-25 líneas cada una):

a) Un hombre guapo, egoísta y vanidoso, viudo y padre de cinco hijos.

b) Una mujer vieja, gorda, pobre, que ha tenido una vida muy difícil.

Apartado teórico correspondiente: «Descripción directa» (páginas 68-69).

Ejercicio 2

Enunciado: Hacer una descripción indirecta, en 10-20 líneas, de estos personajes:

a) Una mujer burguesa, antigua alumna de un colegio de monjas, por su voz.

b) Una mujer bella, enfermiza, muy religiosa, por sus manos.

Apartado teórico correspondiente: «Descripción indirecta» (páginas 69-71).

Ejercicio 3

Enunciado: Imaginar cómo se comporta el siguiente personaje (20-40 líneas): «Un señor como de cuarenta años, saludable, mofletudo y rechoncho, el cual [...] vivía en un

pueblo de los inmediatos a Zaragoza, de donde nunca había salido sino a la capital de su provincia hasta que, con ocasión de ciertos negocios propios del Ayuntamiento de que formaba parte, había estado últimamente en la corte como cosa de un mes». Se encuentra en el tren de regreso a su tierra, en un compartimento en el que viajan también un turista inglés y dos señoras. Su comportamiento le retrata como un hombre insignificante, expansivo y que pretende ser chistoso.

APARTADO TEORICO CORRESPONDIENTE: «El personaje retratado por sí mismo (por sus actos)» (páginas 71-72).

EJERCICIO 4

ENUNCIADO: Escribir el siguiente monólogo interior (20-40 líneas): «Dirigiéndose imaginariamente a su marido muerto, la viuda, mujer convencional y estrecha de miras, le reprocha que nunca le hiciera una declaración de amor como Dios manda».

APARTADO TEÓRICO CORRESPONDIENTE: «Palabra interior» (páginas 80-83).

EJERCICIO 5

ENUNCIADO: «En el autobús S, a una hora punta. Un tipo de unos 26 años, sombrero de fieltro con cordón en lugar de cinta, cuello muy largo como si se lo hubiesen estirado. La gente baja. El tipo en cuestión se enfada con un vecino. Le reprocha que lo empuje cada vez que pasa alguien. Tono llorón que se las da de duro. Al ver un sitio libre, se precipita sobre él». Escribir esta anécdota tal como la contarían los siguientes narradores (10-20 líneas cada uno):

a) Una persona culta, pretenciosa, grandilocuente.
b) Un pasota.
c) Un filósofo.
APARTADO TEÓRICO CORRESPONDIENTE: «Palabra exterior» (páginas 74-78).

EJERCICIO 6

ENUNCIADO: Convertir las siguientes historias en argumentos, cambiando el orden de los hechos, de tal manera que se produzca el efecto de intriga (no es necesario escribir el relato, sino sólo su esquema):
a) Durante la guerra civil española, un cacique rural, casado y padre de familia, combatiente en el bando franquista, encuentra a una niña perdida y la acoge en su casa como criada. Con el tiempo, se hacen amantes; ella tiene una hija, a la que envía a vivir lejos, con una hermana suya. Diez años después, al morir la tía, la niña regresa, descubre de quién es hija y toma venganza.
b) Un muchacho muy pobre intenta primero ganarse la vida boxeando. Le va mal, deja el boxeo y empieza a robar. Una anciana soltera le oye intentando entrar en su casa, dispara y le mata. Se le entierra en el pueblo, en el que nadie le conoce. Unos días después su madre y una hermana van a visitar su tumba.
APARTADOS TEÓRICOS CORRESPONDIENTES: «Historia y argumento» y «La intriga» (páginas 55-62).

EJERCICIO 7

ENUNCIADO: Escribir las historias resumidas en el enunciado del ejercicio anterior, usando la siguiente combinación de punto de vista/narrador:

a) Narrador en primera persona: la niña.
APARTADO TEÓRICO CORRESPONDIENTE: «Narrador en primera persona» (páginas 31-39), y en particular el sub-apartado «Narrador-protagonista» (páginas 32-35).
b) Narrador en tercera persona, que puede ser omnisciente o «vídeo».
APARTADO TEÓRICO CORRESPONDIENTE: «Narrador en tercera persona» (páginas 39-50), especialmente los sub-apartados «Narrador omnisciente» y «Narrador-vídeo».

EJERCICIO 8

ENUNCIADO: Escribir un cuento que tenga por tema:
a) El amor y su pérdida.
b) La injusticia.
c) La amistad llevada hasta sus últimas consecuencias.
d) La mala conciencia.
APARTADO TEÓRICO CORRESPONDIENTE: «Los temas» (páginas 16-22).

TEXTOS DE REFERENCIA:

EJERCICIO 1

a) «La familia de Andrés, muy numerosa, se hallaba formada por el padre y cinco hermanos. El padre, don Pedro Hurtado, era un señor alto, flaco, elegante, hombre guapo y calavera en su juventud. De un egoísmo frenético, se consideraba el metacentro del mundo. Tenía una desigualdad de carácter perturbadora, una mezcla de sentimientos aristocráticos y plebeyos insoportable. Su manera de ser se revelaba de una forma insólita e inesperada.

Dirigía la casa despóticamente, con una mezcla de chinchorrería y de abandono, de despotismo y de arbitrariedad, que a Andrés le sacaba de quicio. Varias veces, al oír a don Pedro quejarse del cuidado que le proporcionaba el manejo de la casa, sus hijos le dijeron que lo dejara en manos de Margarita. Margarita contaba ya veinte años, y sabía atender a las necesidades familiares mejor que el padre; pero don Pedro no quería. A éste le gustaba disponer del dinero; tenía como norma gastar de cuando en cuando veinte o treinta duros en caprichos suyos, aunque supiera que en su casa se necesitaban para algo imprescindible. Don Pedro ocupaba el cuarto mejor; usaba ropa interior fina; no podía utilizar pañuelos de algodón, como todos los demás de la familia, sino de hilo y de seda. Era socio de dos casinos; cultivaba amistades con gente de posición y con algunos aristócratas, y administraba la casa de la calle de Atocha, donde vivían.»

(Pío Baroja. *El árbol de la ciencia.* Primera parte, capítulo 3.)

b) «Era una mujer más envejecida que vieja, y bien se conocía que nunca había sido hermosa. Debió de tener en otro tiempo buenas carnes; pero ya su cuerpo estaba lleno de pliegues y abolladuras como un zurrón vacío. Allí, valga la verdad, no se sabía lo que era pecho, ni lo que era barriga. La cara era hocicuda y desagradable. Si algo expresaba era un genio muy malo y un carácter de vinagre; pero en esto engañaba aquel rostro como otros muchos que hacen creer lo que no es. Era Nicanora una infeliz mujer, de más bondad que entendimiento, probada en las luchas de la vida, que había sido para ella una batalla sin victorias ni respiro alguno. Ya no se defendía más que con la paciencia, y de tanto mirarle la cara a la ad-

versidad debía de provenirle aquel alargamiento de morros que la afeaba considerablemente.»
(Benito Pérez Galdós. *Fortunata y Jacinta.* Capítulo IX, apartado II.)

Ejercicio 2

a) «Es una bonita voz grave, un poquito rasposa y sensual, traicionada por los vicios de su clase, una excitación falsa —que me recuerda remotamente la de mamá—, y parece que la boca se le llene con una excesiva abundancia de vocales, que al atropellarse unas a otras desembocan muchas veces en un agudo final, y las frases tan "bien", casi siempre mal construidas, casi nunca completas o acabadas, plagado así el discurso de sobreentendidos y puntos suspensivos. Me pregunto de dónde procederá este hablar lento y atropellado, gracioso y torpe, incorrecto y distante, de las mujeres de mi clase.»
(Esther Tusquets. *El mismo mar de todos los veranos.* Página 36.)
b) «Mi madre era muy bella, blanca y rubia, siempre vestida de seda, con guante negro en una mano, por la falta de dos dedos, y la otra, que era como una camelia, toda cubierta de sortijas. Ésta fue siempre la que besamos nosotros y la mano con que ella nos acariciaba. La otra, la del guante negro, solía disimularla entre el pañolito de encaje, y sólo al santiguarse la mostraba entera, tan triste y tan sombría sobre la albura de su frente, sobre la rosa de su boca, sobre su seno de Madona Litta.»
(Ramón del Valle-Inclán. «Mi hermana Antonia». *Jardín umbrío.*)

Ejercicio 3

«Primero suplicó al inglés le hiciese el favor de colocar un cestito con dos botellas en la bolsa del coche que tenía más próxima; el inglés entreabrió los ojos, alargó una mano y lo hizo sin contestar una sola palabra a las expresivas frases con que le agradeciera el obsequio. De seguida se dirigió a la joven para preguntarle si la señora que la acompañaba era su mamá. La joven le contestó que no con una desdeñosa sobriedad de palabras. Después se encaró conmigo, deseando saber si seguiría hasta Pamplona; satisfice esta pregunta y él, tomando pie de mi contestación, dijo que se quedaba en Tudela; y a propósito de esto habló de mil cosas diferentes y todas cuál de menos importancia, sobre todo para los que le escuchábamos. Cansado de su desesperante monólogo o agotados los recursos de su imaginación, nuestro buen hombre, que, por lo visto, se fastidiaba a más no poder dentro de aquella atmósfera glacial y afectada, tan de buen tono entre personas que no se conocen, comenzó a poco, sin duda para distraer su aburrimiento, una serie de maniobras a cuál más inconvenientes y originales. Primero cantó un rato a media voz alguna de las habaneras que había oído en Madrid a la criada de la casa de pupilos, después comenzó a atravesar el coche de un extremo a otro, dando aquí al inglés con el codo o pisando allí el extremo del traje de las señoras para asomarse a las ventanillas de ambos lados; por último, y ésta fue la broma más pesada, dio en la flor de bajar los cristales en cada una de las estaciones para leer en alta voz el nombre del pueblo, pedir agua o preguntar los minutos que se detendría el tren.»
(Gustavo Adolfo Bécquer. *Cartas desde mi celda*. Capítulo I.)

Ejercicio 4

«*¡Qué hermosa eres, amada mía, qué hermosa eres! Tus ojos son palomas,* y perdóname que insista, Mario, que a lo mejor me pongo inclusive pesada, pero no es una bagatela eso, que para mí, la declaración de amor, fundamental, imprescindible, fíjate, por más que tú vengas con que son tonterías. Pues no lo son, no son tonterías, ya ves tú, que, te pones a ver, y el noviazgo es el paso más importante en la vida de un hombre y de una mujer, que no es hablar por hablar, y, lógicamente, ese paso debe ser solemne, inclusive, si me apuras, ajustado a unas palabras rituales, acuérdate de lo que decía la pobre mamá, que en paz descanse. Por eso, por mucho que él la defienda y por voces que dé, no me seduce la fórmula de Armando de salir cuatro tardes juntos y retenerle un buen rato la mano para considerarse comprometidos. Eso será un compromiso tácito si quieres, pero si me preguntaran a mí, no me mordería la lengua, te lo aseguro, que yo me mantendría en mis trece. Esther y Armando se han casado prácticamente sin ser novios antes, de golpe y porrazo, tal como suena, cosa que, bien mirado, ni moral me parece. Es lo mismo que si un hombre pretendiera ser marido de una mujer para ponerle la mano encima, equilicual, que el matrimonio será un Sacramento y todo lo que tú quieras, pero el noviazgo, cariño, es la puerta de ese Sacramento, que no es una nadería, y hay también que formalizarlo, que ya sé que fórmulas hay muchísimas, montones, qué me vas a decir a mí, desde el "te quiero" al "me gustaría que fueses la madre de mis hijos", con todo lo cursi que sea, figúrate, de sorche y de criada, pero, a pesar de todo, es una fórmula y como tal, vale.» (Miguel Delibes. *Cinco horas con Mario.* Capítulo XI.)

Ejercicio 5

a) «A la hora en que comienzan a agrietarse los rosados dedos de la aurora, cabalgaba yo, cual veloz saeta, en un autobús, de imponente alzada y bovinos ojos, de la línea S de sinuoso periplo. Advertí, con la precisión y agudeza del indio presto al combate, la presencia de un joven cuyo cuello era más largo que el de la jirafa de pies ligeros, y cuyo sombrero de fieltro hendido estaba ornado con una trenza, cual héroe de un ejercicio de estilo. La funesta Discordia de senos de hollín vino con su boca hedionda por desdén del dentífrico; la Discordia, digo, vino a inocular su maléfico virus entre este joven del cuello de jirafa y trenza alrededor del sombrero, y un viajero de borroso y farináceo semblante. Aquél dirigióse a éste en los siguientes términos: "¡Óigame, malvado ser, diríase que usted me está pisoteando adrede!". Así exclamó el joven del cuello de jirafa y trenza alrededor del sombrero y fue, presto, a sentarse.»

(Raymond Queneau. *Ejercicios de estilo.* Capítulo «Ampuloso».)

b) «O sea, qué palo, colega, el cacharro no venía ni de coña. Y yo que llegaba tarde al curre. Y luego, qué alucine, qué pasote, iba lleno cantidad. Y me veo, o sea, un chorbo cantidad de pirao, con un sombrero cutre, mangui perdido. Y de pronto le dice a un pringao que lo estaba pisoteando, el muy plasta, que le había dejado el pie chungo. De pena, colega. Jo, qué demasiao, qué fuerte. ¡No veas! Y en pleno mosqueo, al tío le da corte, pasa total y se larga a sentarse a toda hostia.»

(Raymond Queneau. *Ejercicios de estilo.* Capítulo «Pasota».)

c) «Sólo las grandes ciudades pueden presentar a la espiritualidad fenomenológica las esencialidades de las coincidencias temporales e improbabilísticas. El filósofo que sube a veces en la inexistencialidad fútil y utilitaria de un autobús S puede percibir en él con la lucidez de su ojo pineal las apariencias fugitivas y decoloradas de una conciencia profana afligida por el largo cuello de la vanidad y por la trenza sombreril de la ignorancia. Esta materia sin verdadera entelequia se lanza a veces con el imperativo categórico de su impulso vital y recriminatorio contra la irrealidad neoberkelyana de un mecanismo corporal inapesadumbrado de conciencia. Esta actitud moral arrastra al más inconsciente de los dos hacia una espacialidad vacía donde se descompone en sus átomos elementales y ganchudos.»
(Raymond Queneau. *Ejercicios de estilo.* Capítulo «Filosófico».)
SUGERENCIA: Se puede desarrollar el mismo enunciado en otros muchos estilos incluidos en el libro de Queneau como «Paleto», «Metafórico», «Visual», «Auditivo», «Olfativo», «Gustativo», «Táctil», «Telegráfico», «Anglicismos», «Galicismos», «Médico», «Gastronómico», «Zoológico»...

EJERCICIO 6

a) El texto de referencia es el cuento «Cuaderno para cuentas», del libro *Algunos muchachos* de Ana María Matute (también recogido en la antología *Madres e hijas,* de varias autoras). El esquema del cuento de Matute es el siguiente: tras la muerte de su tía, con la que ha vivido hasta entonces, una niña es enviada a vivir con su madre, a

quien nunca había visto. La madre es una de las criadas de la familia de un cacique. La niña, que no sabía quién era su padre, adivina poco a poco, captando retazos de las conversaciones de los mayores, la historia de su concepción. Comprende la injusticia de la que su madre ha sido víctima y mata al cacique, su padre, a la vez como venganza y para obtener —cree ella— su propia libertad y la de su madre. La intriga se teje en torno a varias preguntas (a medida que se conoce la respuesta de una, se abre otra, y así sucesivamente): por qué la niña no vivía con su madre; quién es su padre; si la esposa e hijas legítimas de éste conseguirán su propósito de echar de casa a la criada y a la niña; si el padre ha testado en favor de ellas; si la niña realizará su proyectada venganza, y qué consecuencias tendrá su crimen.

b) Aquí, el texto de referencia es el relato «La siesta del martes» de Gabriel García Márquez, incluido en *Los funerales de la Mamá Grande*. El esquema es el siguiente: una mujer muy pobre viaja en tren con su hija de pocos años. Llevan un ramo de flores. Cuando están a punto de bajar, la madre le advierte que no debe llorar. Se apean en un pueblo y buscan la casa del cura. Le piden la llave del cementerio. Dicen el nombre del hombre cuya tumba van a visitar, y como el cura no lo conoce, explican que fue el ladrón al que mataron la semana pasada, y cuentan la historia del chico. También en este caso el lector se formula una pregunta tras otra: ¿Adónde van la madre y la hija?, ¿por qué llevan flores?, ¿por qué la madre pide a la niña que no llore?, ¿por qué van a casa del cura?, ¿quién es el hombre cuya tumba van a visitar?, ¿quién le mató?...

Ejercicio 7

Los textos de referencia son los mismos que en el caso anterior. Una vez leídos los relatos correspondientes, se pueden reescribir con otro narrador:

a) «Cuaderno para cuentas»: narrado por la madre, o por el cacique, o por una de sus hijas legítimas, o por un narrador en tercera persona.

b) «La siesta del martes»: narrado por la niña, o por el cura, o por el chico ladrón desde una hipotética existencia ultraterrena.

Ejercicio 8

a) Relatos recogidos en la antología de G. Hammick *Libro del amor y de la pérdida.*

b) «El jardín de la señora Mussorgsky», en *La corriente del golfo,* de Soledad Puértolas.

c) «Albanito, amigo mío», en *Brasas de agosto,* de Luis Mateo Díez.

d) «Un corazón humilde y fatigado», en *Cuentos* de Ignacio Aldecoa.

BIBLIOGRAFÍA

NOVELAS Y CUENTOS

Leopoldo ALAS «CLARÍN». *La Regenta*. Alianza. Madrid, 1966.

Ignacio ALDECOA. *Cuentos*. Cátedra. Madrid, 1986.

ANÓNIMO. *Lazarillo de Tormes*. Cátedra. Madrid, 1987.

Pío BAROJA. *El árbol de la ciencia*. Alianza. Madrid, 1997.

Gustavo Adolfo BÉCQUER. *Cartas desde mi celda*. Ediciones 29. Barcelona, 1990.

Jorge Luis BORGES. *Ficciones*. Alianza. Madrid, 1998.

Charlotte BRONTË. *Jane Eyre*. Espasa-Calpe. Madrid, 1972.

Emily BRONTË. *Cumbres borrascosas*. Anaya. Madrid, 1998.

Michel BUTOR. *La modificación*. Cátedra. Madrid, 1988.

Pedro CALDERÓN DE LA BARCA. *La vida es sueño*. Castalia. Madrid, 1995.

Camilo José CELA. *La familia de Pascual Duarte*. Destino. Barcelona, 1997.

Miguel DE CERVANTES. *Don Quijote de la Mancha*. Cátedra. Madrid, 1998.

Rosa CHACEL. *Icada, Nevda, Diada*. Seix Barral. Barcelona, 1971.

Antón CHÉJOV. *El beso*. Edhasa. Barcelona, 1980.

—. *El violín de Rothschild y otros relatos*. Alianza. Madrid, 1994.

Joseph CONRAD. *Lord Jim*. Planeta. Barcelona, 1987.

—. *El corazón de las tinieblas*. Alianza. Madrid, 1997.

Julio CORTÁZAR. *El libro de Manuel*. Ediciones B. Barcelona, 1988.

—. *Relatos*. Alianza. Madrid, 1985.

—. *Queremos tanto a Glenda y otros relatos*. Alfaguara. Madrid, 1981.

Miguel DELIBES. *Cinco horas con Mario*. Destino. Barcelona, 1997.

—. *El príncipe destronado*. Destino. Barcelona, 1997.

Luis Mateo DÍEZ. *Brasas de agosto*. Alfaguara. Madrid, 1989.

José María EÇA DE QUEIROZ. *El primo Basilio*. Planeta. Barcelona, 1988.

Luciano G. Egido. *El corazón inmóvil*. Tusquets. Barcelona, 1995.
Juan García Hortelano. *Tormenta de verano*. Seix Barral. Barcelona, 1987.
—. *Nuevas amistades*. Seix Barral. Barcelona, 1991.
Gabriel García Márquez. *Los funerales de la Mamá Grande*. Alfaguara. Madrid, 1983.
André Gide. *Los monederos falsos*. Seix Barral. Barcelona, 1985.
—. *Los alimentos terrenales*. Alianza. Madrid, 1984.
Julien Green. *Leviatán*. Planeta. Barcelona, 1981.
Georgina Hammick. *Libro del amor y de la pérdida*. Lumen. Barcelona. 1997.
James Joyce. *Ulises*. Tusquets. Barcelona, 1994.
Franz Kafka. *El proceso*. Alianza. Madrid, 1998.
Choderlos de Laclos. *Las amistades peligrosas*. Ediciones B. Barcelona, 1997.
Madame de Lafayette. *La princesa de Clèves*. Planeta. Barcelona, 1992.
Carmen Laforet. *La niña y otros relatos*. Magisterio Español. Madrid, 1983.
—. *Nada*. Destino. Barcelona, 1997.
Giuseppe Tomasi di Lampedusa. *El Gatopardo*. Cátedra. Madrid, 1987.
Luis Landero. *Juegos de la edad tardía*. Tusquets. Barcelona, 1993.
Julio Llamazares. *La lluvia amarilla*. Seix Barral. Barcelona, 1997.
Ana María Matute. *Primera memoria*. Destino. Barcelona, 1996.
—. *Algunos muchachos*. Destino. Barcelona, 1998.
Augusto Monterroso. *Obras completas (y otros cuentos)*. Anagrama. Barcelona, 1990.
Vladimir Nabokov. *Lolita*. Anagrama. Barcelona, 1991.
Justo Navarro. *Accidentes íntimos*. Anagrama. Barcelona, 1990.
Raúl Núñez. *Sinatra*. Anagrama. Barcelona, 1988.
Dorothy Parker. *La soledad de las parejas*. Ediciones B. Barcelona, 1995.
Benito Pérez Galdós. *Las novelas de Torquemada*. Alianza. Madrid, 1998.
—. *Fortunata y Jacinta*. Cátedra. Madrid, 1983.
—. *La de Bringas*. Cátedra. Madrid, 1983.
Edgar Allan Poe. *Historias extraordinarias*. Plaza y Janés. Barcelona, 1994.
Marcel Proust. *En busca del tiempo perdido (Por el camino de Swann, A la sombra de las muchachas en flor, Por el camino de Guermantes, Sodoma y Gomorra, La prisionera, La Fugitiva, El tiempo recobrado)*. Alianza. Madrid, 1966-1998.
Soledad Puértolas. *La corriente del golfo*. Anagrama. Barcelona, 1993.
Raymond Queneau. *Ejercicios de estilo*. Cátedra. Madrid, 1987.
Horacio Quiroga. *Todos los cuentos*. ALLCA XX. Madrid, 1993.

Mercè Rodoreda. *Jardín junto al mar*. Edhasa. Barcelona, 1983.
Ernesto Sábato. *El túnel*. Cátedra. Madrid, 1989.
Rafael Sánchez Ferlosio. *El Jarama*. Destino. Barcelona, 1990.
León Tólstoi. *Anna Karenina*. Alianza. Madrid, 1990.
Esther Tusquets. *El mismo mar de todos los veranos*. Lumen. Barcelona, 1983.
—. *La niña lunática y otros cuentos*. Lumen. Barcelona, 1996.
Francisco Umbral. *La rosa y el látigo*. Espasa-Calpe. Madrid, 1994.
Ramón María del Valle-Inclán. *Jardín umbrío*. Espasa-Calpe. Madrid, 1994.
Mario Vargas Llosa. *Pantaleón y las visitadoras*. Planeta. Barcelona, 1996.
—. *Los cachorros. Los jefes*. Lumen. Barcelona, 1998.
VV. AA. *Madres e hijas*. Anagrama. Barcelona, 1996.
Virginia Woolf. *La señora Dalloway*. Cátedra. Madrid, 1993.
—. *Las olas*. Tusquets. Barcelona, 1995.
Marguerite Yourcenar. *Memorias de Adriano*. Edhasa. Barcelona, 1998.
—. *El denario del sueño*. Alfaguara. Madrid, 1995.
Émile Zola. *Nana*. Planeta. Barcelona, 1992.

Ensayos, artículos, guías, biografías, epistolarios...

Andrés Amorós. *Introducción a la novela contemporánea*. Cátedra. Madrid, 1985.
Carlos Barral. *Los diarios, 1957-1989*. Anaya & Mario Muchnik. Madrid, 1993.
Luis Beltrán Almería. *Palabras transparentes (La configuración del discurso del personaje en la novela)*. Cátedra. Madrid, 1992.
Mario Benedetti. *El ejercicio del criterio*. Alfaguara. Madrid, 1995.
Roland Bourneuf y Réal Ouellet. *La novela*. Ariel. Barcelona, 1989.
Italo Calvino. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela. Madrid, 1994.
Federico Campbell. *Infame turba (Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970)*. Lumen. Barcelona, 1994.
Vincenzo Cerami. *Consejos a un joven escritor*. Península. Barcelona, 1997.
Julio Cortázar. *Obra crítica*. Alfaguara. Madrid, 1994.
—. «Algunos aspectos del cuento» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 255, marzo 1971.
Rosa Chacel. *Alcancía*. Seix Barral. Barcelona, 1982.
Luis Mateo Díez. *El porvenir de la ficción*. Caballo Griego para la Poesía. Madrid, 1992.

Marguerite DURAS. *Escribir*. Tusquets. Barcelona, 1994.

Lawrence DURRELL y Henry MILLER. *Cartas (1935-1980)*. Edhasa. Barcelona, 1991.

Joan FERRATÉ. *Jaime Gil de Biedma (Cartas y artículos)*. Sirmio. Barcelona, 1994.

Gustave FLAUBERT. *Cartas a Louise Colet*. Siruela. Madrid, 1989.

Edward Morgan FORSTER. *Aspectos de la novela*. Debate. Madrid, 1995.

Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ. «¿Cómo se escribe una novela?». *El País*, 25 de enero de 1984

Mempo GIARDINELLI. *Así se escribe un cuento*. Beas. Buenos Aires, 1993.

Jaime GIL DE BIEDMA. *Retrato del artista en 1956*. Lumen. Barcelona, 1991.

André GIDE. *Diario*. Alba. Barcelona, 1999.

Guía de concursos y premios literarios en España. Fuentetaja. Madrid, 1997.

Guía para el escritor aficionado y profesional, 1996/1997. Fuentetaja. Madrid, 1996.

Witold GOMBROWICZ. *Diario*. Alianza. Madrid, 1988.

Franz KAFKA. *Diarios (1910-1923)*. Lumen. Barcelona, 1990.

Milan KUNDERA. *El arte de la novela*. Tusquets. Barcelona, 1987.

Katherine MANSFIELD. *Diario*. Ediciones B. Barcelona, 1987.

Angelo MARCHESE y Joaquín FORRADELLAS. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel. Barcelona, 1989.

Marina MAYORAL (ed.). *El oficio de narrar*. Cátedra. Madrid, 1989.

—. *El personaje novelesco*. Cátedra. Madrid, 1990.

Carmen MARTÍN GAITE. *El cuento de nunca acabar*. Anagrama. Barcelona, 1988.

Antonio MUÑOZ MOLINA. *La verdad de la ficción*. Renacimiento. Sevilla, 1992.

Victoria NELSON. *Sobre el bloqueo del escritor*. Península. Barcelona, 1997.

Anaïs Nin. *Diario*. Plaza y Janés. Barcelona, 1993.

— y Henry MILLER. *Una pasión literaria (Correspondencia 1932-1953)*. Siruela. Madrid, 1991.

George D. PAINTER. *Marcel Proust*. Lumen. Barcelona, 1992.

Cesare PAVESE. *El oficio de vivir*. Seix Barral. Barcelona, 1992.

Octavio PAZ. *Al paso*. Seix Barral. Barcelona, 1992.

Cristina PERI ROSSI. «La metamorfosis del cuento como parábola cerrada». *El País*, 12 de agosto de 1984.

Josep PLA. *El cuaderno gris*. Destino. Barcelona, 1997.

Edgar Allan POE. *Ensayos y críticas*. Alianza. Madrid, 1973.

Soledad PUÉRTOLAS. *La vida oculta*. Anagrama. Barcelona, 1993.
Rainer M. RILKE. *Cartas a un joven poeta*. Alianza. Madrid, 1984.
Ernesto SÁBATO. *El escritor y sus fantasmas*. Seix Barral. Barcelona, 1997.
—. *Uno y el universo*. Seix Barral. Barcelona, 1981.
Pedro SALINAS y Jorge GUILLÉN. *Correspondencia (1923-1951)*. Tusquets. Barcelona, 1992.
Enric SULLÀ (ed.). *Teoría de la novela (Antología de textos del siglo XX)*. Crítica. Barcelona, 1996.
Miguel TORGA. *Diario (1932-1987)*. Alfaguara. Madrid, 1988.
José María VALVERDE. *La literatura*. Montesinos. Barcelona, 1981.
Mónica GORENBERG (ed.). *Acerca de la escritura*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza, 1991.
VV. AA. *Literatura en el laberinto*. Cátedra. Madrid, 1995.
VV. AA. *Del cuento breve y sus alrededores*. Monte Ávila. Caracas, 1997.
Virginia WOOLF. *Diario de una escritora*. Lumen. Barcelona, 1982.
Marguerite YOURCENAR. *Cuadernos de notas de Memorias de Adriano*. Edhasa. Barcelona, 1998.
Ángel ZAPATA. *La práctica del relato*. Fuentetaja. Madrid, 1997.

ÍNDICE ANALÍTICO

Accidentes íntimos 61
Acerca de la escritura 18
«Al colegio» 41
«Albanito, amigo mío» 97
«Algunos aspectos del cuento» 16, 24
Algunos muchachos 19, 95
Amistades peligrosas, Las 36, 72
Ana 42
Andrea 78, 79
Angèle 47-49
Arbol de la ciencia, El 90
argumento 19, 27, 55-59, 88
Arte de la novela, El 67
Aspectos de la novela 63
«Atardecer en Extremadura» 14
«Barril de amontillado, El» 25
Bloom, señor 82
Bovary, Charles 14
Bovary, Emma 14
Brasas de agosto 97
Bringas 20
Bringas, La de 20
Bürstner, señorita 44
caracterización 34, 68-83
Carlos 66, 67
«Carta a la madre» 52
Cartas desde mi celda 92
«Casa tomada» 25
Castel, Juan Pablo 32, 34, 56
Castro, Antonio 74
Catherine 35
Cinco horas con Mario 15, 93
Comedia humana, La 64
«¿Cómo se escribe una novela?» 23
Corazón de las tinieblas, El 22
«Corazón humilde y fatigado, Un» 97
Corazón inmóvil, El 36, 39
Corriente del golfo, La 97
Crimen y castigo 67
Crónica de una muerte anunciada 59
«Cuaderno para cuentas» 19, 34, 95, 97
cuento 13, 16, 19, 22-25, 83, 89
«Cuento y la novela, El» 19, 67
Cuentos 97
Cumbres borrascosas 35
Del cuento breve y sus alrededores 19, 23, 67
Denario del sueño, El 14
descripción
–directa 68-69, 71, 86
–indirecta 69-71, 86
diálogo 47, 69, 73, 78-80
Diario 64
Don Quijote de la Mancha 14, 66
Duarte, Pascual 71, 72
Ejercicio del criterio, El 23
Ejercicios de estilo 76, 94, 95
«Elementos subjetivos y autobiográficos en el personaje novelesco» 64
Elsa 44
En busca del tiempo perdido 32
«Encantador Anciano Caballero, El» 70
Ensayos y críticas 7
Familia de Pascual Duarte, La 71, 72
Ficciones 20
«Filosofía de la composición» 7
flash-back 56
flujo de conciencia 73, 82
Fortunata y Jacinta 91
Fortunato 25
Fuente de la edad, La 27
Funerales de la Mamá Grande, Los 41, 96
Glenda 53
Guerra y paz 64
Habitación con vistas, Una 63
Hanna 61
Heathcliff 35
historia 11, 13-17, 27, 28, 31, 32, 35, 36, 39, 43, 50, 55-59, 63, 66, 73, 74, 78, 87, 88, 96
Historias del Kronen 14, 66, 67
Humbert, Humbert 58
Ideas sobre la novela 60
Insoportable levedad del ser, La 66
intriga 8, 11, 55, 58-62, 88, 96
Invierno en Lisboa, El 60, 74
Iribarne, María 32, 34, 56
Jarama, El 15, 43, 80

«Jardín de la señora Mussorgsky, El» 97
Jardín junto al mar 35, 62
Jardín umbrío 91
Jim 56
Juegos de la edad tardía 46
Kurtz, Mr. 22
Lamento de Portnoy, El 73
Lazarillo de Tormes 13, 55
Lázaro de Tormes 55
Leopoldina 69
Leviatán 47
Libro del amor y de la pérdida 97
Lluvia amarilla, La 82
Lolita 58
Lord Jim 56, 58
«Lotería en Babilonia, La» 20
Luisa 69
Madame Bovary 14, 40
Madame Londe 49
Madres e hijas 95
«Manual del perfecto cuentista» 22
Marmeladoff 67
Maurice 63
Mecanógrafo, El 72
Memorias de Adriano 72
Mesía, don Álvaro 42
«Metamorfosis del cuento como parábola cerrada, La» 18
«Mi hermana Antonia» 91
Miserables, Los 64
Mismo mar de todos los veranos, El 91
«Misterio de la encarnación de los personajes, El» 64
modificación, La 51
monólogo 36, 73, 81
–interior 8, 73, 81, 82, 87
Nada 78
Nana 56, 58
Nana 56
narración 43, 73, 74, 78, 80, 82
narrador 11, 25, 27-53, 55, 56, 62, 68-70, 73, 74, 76, 79, 87-89, 97
Nasar, Santiago 59
Nelly 35
Niña lunática, La 52
Niña, La 41
Noronha, Juan 69
nouvelle, véase novela corta
novela 13-15, 22-25, 27, 46, 51, 55, 56, 58-61, 63, 64, 66-74, 80, 82, 83
–corta 22, 23
–de aventuras 22, 61
–epistolar 36
–policíaca 19, 58, 59
–psicológica o filosófica 60
Novelas de Torquemada, Las 55, 56
Nuevas amistades 43
Oficio de narrar, El 27, 31, 64, 78
Olas, Las 14
Olías, Gregorio 46
Olvido 68
Otra vuelta de tuerca 60, 73
Pasaje a la India 63
Pascual 72
Paul 47-49
personaje novelesco, El 64
personajes 11, 14, 15, 19, 22, 23, 28-32, 34, 35, 39-41, 43, 44, 46, 47, 49-52, 58, 61, 63-83, 86, 87
Porfirio 67
Primera memoria 70
Primo Basilio, El 69
Príncipe destronado, El 46, 47
Proceso, El 44
punto de vista 11, 24, 27-53, 55, 69, 88
Quebrais, vizconde de 69
«Queremos tanto a Glenda» 52
Quijano, Alonso 14
Quijote, véase Don Quijote de la Mancha
Raskolnikoff 67
«realismo social» 80
Regenta, La 42, 43, 64, 68
Roberto 66, 67
Sabina 81, 82
Señora Dalloway, La 58
«Siesta del martes, La» 41, 96, 97
Sinatra 73, 74
Sobre el bloqueo del escritor 10
«Sobre la narración en primera persona» 31
Soledad de las parejas, La 70
soliloquio 81, 82
Sonia 67
stream of consciousness, véase flujo de conciencia
Svidrigailoff 67
taller literario 8, 10, 11
teatro clásico 81
temas 11, 16-22, 66, 67, 89
Todos los cuentos 22
Tormenta de verano 80
Torquemada 80
Túnel, El 32, 56, 58
Ulises 14, 58, 82
«Usted se tendió a tu lado» 51
«Voz y muchas voces, Una» 27, 78
Vida es sueño, La 81

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Aldecoa, Ignacio 97
Balzac, Honoré 42
Baroja, Pío 90
Bécquer, Gustavo Adolfo 92
Benedetti, Mario 23
Borges, Jorge Luis 20
Brontë, Emily 35
Butor, Michel 51, 52
Calderón de la Barca, Pedro 81
Carver, Raymond 8
Cela, Camilo José 71, 72
Clarín 42
Conrad, Joseph 22, 56
Córtazar, Julio 15, 16, 18, 24, 25, 51, 52
Chacel, Rosa 14, 60
Chéjov, Antón 15, 16, 24
Delibes, Miguel 15, 46, 93
Dickens, Charles 42
Díez, Luis Mateo 27, 40, 78, 79, 97
Donoso, José 10
Dostoievski, Fiodor 42
Eça de Queiroz, José María 69
Eco, Umberto 61
Egido, Luciano G. 36
Flaubert, Gustave 14, 40
Forster, Edward Morgan 63
García Hortelano, Juan 43, 80
García Márquez, Gabriel 23, 41, 59, 96
García Sánchez, Javier 72
Gide, André 63, 64
Green, Julien 47, 49
Hammick, Georgina 97
James, Henry 60, 73
Joyce, James 14, 58, 60, 82
Kafka, Franz 44
Kundera, Milan 66, 67
Laclos, Choderlos de 36, 72
Laforet, Carmen 41, 78
Landero, Luis 46
Llamazares, Julio 82
Mansfield, Katherine 16
Mañas, José Ángel 14, 66
Matute, Ana María 19, 34, 70, 95, 97
Mayoral, Marina 27, 31, 64, 78
Merino, José María 31, 32
Moravia, Alberto 18, 19, 23, 67
Muñoz Molina, Antonio 60, 74
Mussolini, Benito 14
Nabokov, Vladimir 58
Navarro, Justo 61
Nelson, Victoria 10
Núñez, Raúl 72, 74
Ortega y Gasset, José 60, 61
Painter, George 66
Parker, Dorothy 70
Pérez Galdós, Benito 20, 40, 55, 80, 91
Pérez-Reverte, Arturo 61
Peri Rossi, Cristina 10, 18
Poe, Edgar Allan 7, 25
Proust, Marcel 32, 60, 66
Puértolas, Soledad 97
Queneau, Raymond 76, 94, 95
Quiroga, Horacio 22
Rodoreda, Mercè 35, 62
Roth, Philip 73
Sábato, Ernesto 32, 56
Sampedro, José Luis 64
Sánchez Ferlosio, Rafael 15, 43
Tusquets, Esther 51, 52, 64, 91
Valle-Inclán, Ramón del 91
Wakoski, Diane 10
Woolf, Virginia 14, 58, 60
Yourcenar, Marguerite 14, 72
Zola, Emile 56

ÍNDICE

Introducción 7
I. La historia y los temas 13
II. Narrador y punto de vista 27
III. Historia, argumento, intriga 55
IV. Los personajes 63
Ejercicios 85
Bibliografía 99
Índice analítico 105
Índice onomástico 107

LAURA FREIXAS

Laura Freixas (Barcelona, 1958) empezó su carrera literaria escribiendo una novela de aventuras por encargo de un fabricante de licores. Luego fue empleada de una agencia literaria, periodista cultural, editora, traductora y antóloga antes de dedicarse por completo a la escritura. Fundó y dirigió de 1987 a 1994 la colección literaria El Espejo de Tinta, ha traducido el *Diario* de Virginia Woolf y las *Cartas a la hija* de Madame de Sevigné, entre otras obras, y es autora de las antologías *Madres e hijas* (1996) y *Retratos literarios* (1997). Ha impartido talleres literarios en el International Writers Circle, el Círculo de Bellas Artes y la Librería de Mujeres de Madrid. Ejerce la crítica literaria en *El País*. Ha publicado un libro de relatos *(El asesino en la muñeca,* 1988) y dos novelas: *Último domingo en Londres* (1997) y *Entre amigas* (1998).